

# **STORBYMOTIVER**

**EN DISKUSJON AV EDVARD MUNCHS OG ANTONÍN PROCHÁZKAS  
BETYDNING SOM INSPIRASJONSKIILDER FOR ERNST LUDWIG  
KIRCHNERS MALERI *STRASSE* (1908).**

**TÁŇA KALÁTOVÁ**

**Masteravhandling i kunsthistorie**

**Universitetet i Oslo**

**Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk**

**Høsten 2007**

# INNHold

<b>FORORD .....</b>	<b>4</b>
<b>1 INNLEDNING .....</b>	<b>5</b>
1.1 Temavalg.....	5
1.2 Forskningshistorie.....	5
1.3 Problemstilling og metode .....	8
<b>2 BILLEDGESKRIVELSER .....</b>	<b>10</b>
2.1 E.L. Kirchners <i>Strasse (Gate, 1908/19)</i> .....	10
2.1.1 Om maleriets datering .....	10
2.1.2 Beskrivelse av <i>Strasse</i> .....	14
2.2 Edvard Munchs <i>Aften på Karl Johan (1892)</i> .....	21
2.3 Antonín Procházkas <i>Jungmannstorget, 1907)</i> .....	24
<b>3 KÜNSTLER-GRUPPE BRÜCKE .....</b>	<b>26</b>
<b>4 STORBYMOTIV I DIE BRÜCKES VERK. 1908-1914.....</b>	<b>28</b>
4.1 Sirkus- og kabaretsener .....	28
4.2 Ernst Ludwig Kirchners gatemotiver.....	30
<b>5 DIE BRÜCKE OG EDVARD MUNCH .....</b>	<b>33</b>
5.1 Edvard Munch i Tyskland. 1892-1914. ....	33
5.2 Die Brückes kjennskap til Edvard Munchs verk.....	37
5.3 <i>Aften på Karl Johan</i> i Tyskland .....	38
5.4 Brückes kontakt med Edvard Munch.....	40
5.5 Edvard Munch – et benektet forbilde.....	44
<b>6 LES FAUVES.....</b>	<b>50</b>
6.1 Bevegelsens glanstid. 1905-1907.....	50
6.2 Fauvistisk maleri .....	52
6.3 Les fauves i Tyskland. 1907-1908.....	55
<b>7 ”OSMA” OG MODERNE TSJEKKISK BILLEDKUNST.....</b>	<b>57</b>
7.1 Nytt århundre - ny tid - ny kunst. SVU Mánes versus Osma. ....	57
7.2 Osma-kretsen .....	59
7.3 Antonín Procházkas tidlige fase.....	64
7.3.1 Liv og verk frem til 1909 .....	64
7.3.2 Studiepphold i Berlin .....	67
<b>8 SAMMENLIGNENDE ANALYSER.....</b>	<b>70</b>
8.1 Var Edvard Munchs <i>Aften på Karl Johan</i> et visuelt forbilde for Ernst Ludwig Kirchners <i>Strasse</i> ? .....	70
8.2 Likheter og forskjeller i Antonín Procházkas <i>Jungmannstorget</i> og Ernst Ludwig Kirchners <i>Strasse</i> .....	74

<b>9</b>	<b>AVSLUTNING.....</b>	<b>76</b>
	<b>APPENDIX .....</b>	<b>79</b>
	Edvard Munchs utstillinger i Tyskland i perioden 1902-1908.....	79
	<b>NOTER.....</b>	<b>81</b>
	<b>LITTERATURFORTEGNELSE .....</b>	<b>92</b>
	Bøker og artikler.....	92
	Utstillingskataloger (ordnet kronologisk) .....	96
	<b>LISTE OVER ILLUSTRASJONER .....</b>	<b>98</b>
	<b>ILLUSTRASJONER.....</b>	<b>ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.</b>

## FORORD

Utgangspunktet for den foreliggende avhandlingen var en hjemmeeksamen fra 2003. Hjemmeoppgavens tema var å drøfte Ernst Ludwig Kirchners maleri *Strasse* (1908) og dets stilling i europeisk kunst. Jeg oppdaget straks at dette var et spennende, men samtidig et svært omfattende emne. Da jeg senere skulle finne en passende problemstilling for min masteravhandling, bestemte jeg meg for å utforske Kirchners første gatebilde videre. Siktemålet med avhandlingen har vært å kartlegge *Strasses* sentrale visuelle forbilder. Flere kunsthistorikere har viet dette temaet mye oppmerksomhet og kommet frem til ulike konklusjoner. Med utgangspunkt i deres teorier har jeg studert maleriet på nytt. Oppgaven er resultatet av flere sammenlignende analyser og en omstendelig gransking av tidligere publisert forskningsmateriale som jeg har vurdert i lys av ny dokumentasjon.

Valg av avhandlingens temakrets var i tillegg påvirket av personlige årsaker. Jeg er født og oppvokst i Praha og behersker tsjekkisk. Mine språkferdigheter har gjort det mulig å gjennomgå kilder om Antonín Procházka på originalspråket. Og det er nettopp denne dokumentasjonen som har vist seg å være av avgjørende betydning for min oppgave.

Til slutt vil jeg gjerne benytte anledningen til å takke alle som har hjulpet meg i mitt arbeide. Jeg vil takke Marit Werenskiold for inspirerende samtaler og konstruktiv veiledning. Ane Blekastad Glad og Tove Blekastad fortjener en stor takk for at de tok seg tid til å lese avhandlingen og korrigere mine feil. Sist, men ikke minst, vil jeg takke min samboer Zdeněk Rudolský for hans tålmodighet og støtte.

Táňa Kalátová

Oslo, november 2007

# 1 INNLEDNING

## 1.1 Temavalg

I denne avhandlingen har jeg tatt for meg Ernst Ludwig Kirchners maleri *Strasse* (Gate, ill. 1) og dets visuelle forbilder. Jeg har undersøkt storbymotiv i europeisk billedkunst før og etter 1900. Hensikten med oppgaven har vært å granske tidligere publisert materiale om Kirchners tidlige stil, for deretter å bestemme hvorvidt de konkrete påstandene er riktige eller misvisende. Den ene artikkelen, ”Kirchner in Dresden”, ble skrevet av den amerikanske kunsthistorikeren Donald Edward Gordon. Essayet ble publisert i *The Art Bulletin* i 1966. Det som har opptatt meg spesielt, er Edvard Munchs betydning som sentralt visuelt forbilde for Kirchner og hans gatebilde *Strasse*. I den påfølgende delen av avhandlingen har jeg gransket den tyske kunsthistorikeren Georg Reinhardts artikkel ”Die Frühe Brücke. Beiträge zur Geschichte und zum Werk der Dresdener Künstlergruppe Brücke der Jahre 1905-1908” som kom ut i *Brücke-Arkiv* i 1978. Reinhardt sier seg delvis uenig med Gordon og nevner blant andre en tsjekkisk kunstner, Antonín Procházka, som mulig inspirasjonskilde. En undersøkelse av Edvard Munchs *Aften på Karl Johan* (ill. 2) fra 1892 og Antonín Procházkas *Jungmannovo náměstí* (*Jungmannstorget*, ill. 3) fra 1907 er derfor blitt en sentral del av avhandlingen. Men finnes det flere viktige visuelle forbilder for det tyske gatebildet som i forskningslitteraturen ikke har blitt vektlagt? Jeg vil finne ut om det kan bringes inn nye inspirasjonskilder til denne diskusjonen om Ernst Ludwig Kirchners maleri *Strasse* og dets sentrale visuelle forbilder.

## 1.2 Forskningshistorie

Ernst Ludwig Kirchners maleri *Strasse* har vært mye omtalt i den kunsthistoriske litteraturen gjennom årene. Donald E. Gordon og en rekke andre forskere som har gransket Kirchners verk fra Dresden<sup>1</sup>, er enige om at Kirchners tidlige stil i stor grad ble inspirert av blant andre Edvard Munch. Hans betydning, særlig innenfor Die Brückes utvikling, kan ifølge disse kunsthistorikere ikke overses. Den norske kunstneren oppholdt seg, fra 1901 og frem til sitt psykiske sammenbrudd i 1908, hovedsakelig i Tyskland. Der tiltrakk han seg stadig mer oppmerksomhet og anerkjennelse, både av publikum og unge kunstnere i Die Brücke og Der Blaue Reiter.

Og det er nettopp et av Munchs symbolistiske verk, *Aften på Karl Johan*, som i flere publikasjoner har blitt trukket frem som en sentral visuell kilde for Kirchners gatebilde *Strasse*. Forbindelsen mellom *Strasse* og det norske gatebildet ble for første gang påpekt av Bernard S. Myers i *Malerei des Expressionismus: eine Generation in Aufbruch*.<sup>2</sup> Eberhard Roters nevner denne Munch-påvirkningen i ”Beiträge zur Geschichte der Künstlergruppe Brücke” fra 1960.<sup>3</sup>

Samme konklusjon trekker Donald Edward Gordon i 1966 i sin artikkel ”Kirchner in Dresden”.<sup>4</sup> Også Jürgen Schultze hevder at det finnes en rekke paralleller mellom disse to maleriene og anser dermed Edvard Munchs *Aften på Karl Johan* som en sentral visuell kilde.<sup>5</sup>

Georg Reinhardt er skeptisk til Myers, Roters, Schultzes og Gordons påstander. Han hevder at de er for svake, først og fremst fordi disse forskerne ikke legger frem noen konkret dokumentasjon som kan bevise at Kirchner faktisk kjente Edvard Munchs maleri *Aften på Karl Johan*. Reinhardt betviler den tyske kunstnerens kjennskap til det norske gatebildet.<sup>6</sup> I sin artikkel ”Die Frühe Brücke” tar han opp forholdet mellom Brücke-kunstnere og deres forbilder. En stor del av denne artikkelen er viet til Ernst Ludwig Kirchners tidlige arbeider. Når det gjelder *Strasse*, ser Reinhardt ingen grunn til å sette verket i direkte sammenheng med Edvard Munchs *Aften på Karl Johan*. Han finner ingen forbindelse mellom de to maleriene, verken i uttrykk eller i innhold. Reinhardt begrunner sine påstander med at Kirchner ikke visualiserer den samme angst- og vrangforestillingen som er til stede i *Aften på Karl Johan*. Det tyske gatebildet er ifølge ham snarere en fremstilling av det borgerlige livet i Dresdens gater. Reinhardt foreslår både Raoul Dufys *Les affiches à Trouville* (Plakater i Trouville, ill. 4), Félix Vallottons *L'étranger* (Den fremmede, ill. 5) fra 1894 og Henri Toulouse-Lautrecs *Danse au Moulin Rouge* (Dans i Moulin Rouge, ill. 6) som alternative kilder.<sup>7</sup> Han ser en rekke likhetstrekk i *Strasses* og *L'étrangers* komposisjon og trekker paralleller mellom oppbygningen i det franske tresnittet, med de hvite kvinneskikkelsene og den svartkledde, ryggvendte mannen, og figurfremstillingen i *Strasses* høyre nedre del. Han legger til at Vallottons tresnitt var blitt reproduisert i Meier Graefes monografi om den franske kunstneren (1898) og at Brücke antakelig hadde vært godt kjent med publikasjonen og dens innhold. I forbindelse med Kirchners gatebilde og dets visuelle kilder nevner Reinhardt også den tsjekkiske kunstneren Antonín Procházka og hans maleri *Jungmannstorget* fra 1907.<sup>8</sup>

Påstanden om at Kirchner i stor grad var inspirert av Edvard Munch da han malte sitt første gatebilde, har blitt stående i den nyere forskningslitteraturen. Reinhardts artikkel ”Die Frühe Brücke” har heller ikke vært utsatt for inngående forskning. Kunsthistorikeren Jill Lloyd refererer for eksempel i sin bok *German Expressionism: Primitivism and Modernity* fra 1991 både til Gordon og Reinhardt. I kapitlet som er viet Die Brückes storbymalerier, gir Lloyd en kort beskrivelse av Kirchners første gatebilde *Strasse*. Hun nevner i den forbindelse både *Aften på Karl Johan* og *Ulice* (Gate, 1907), et bybilde av Antonín Procházka, som viktige inspirasjonskilder. I notene refererer hun til Reinhardts artikkel ”Die Frühe Brücke” fra 1977/78. Lenger ned i hovedteksten skriver hun at *Strasse* har enda flere likhetstrekk med en skisse som

Procházka lagde i 1907. Skissen er gjengitt i boken, men istedenfor å ha tittelen *Skisse til Gate* heter den *Skisse til Jungmannstorget*. Lloyd forveksler her altså to ulike bilder av Procházka. *Jungmannstorget* er det maleriet Reinhardt nevner i sin artikkel. *Gate* er et annet, noen måneder yngre gatebilde av den samme kunstneren. Lloyd gransker ikke bildenes likheter og forskjeller. Hun oppsummerer kun, og nokså feilaktig, tidligere publiserte forskningsteorier.

Også Marit Werenskiold har gransket tysk billedkunst og dens utvikling i de første tiårene av 1900- tallets. Hennes doktoravhandling *Ekspresjonisme-begrepets opprinnelse og forvandling*, utgitt ved Universitetet i Oslo i 1981, er et av de mest omfattende forskningsarbeidene som tar opp ekspresjonisme-begrepets historie. I avhandlingen konkluderer Werenskiold med at Munchs rolle som den tyske ekspresjonismens forløper og Die Brückes store forbilde er blitt sterkt overdrevet. Ifølge henne ble ekspresjonismen i mange tiår fremstilt som et rent germansk fenomen, til tross for at de første ekspresjonistene i Tyskland var unge franskmenn. Werenskiold understreker at uttrykket ”Expressionisten” ble lansert på den tjueandre utstillingen til Berliner Sezession i 1911. Ordet ble den gang brukt om den nye billedkunsten til Henri Matisse og den franske fauve-kretsen.<sup>9</sup>

I 1974 publiserte dessuten Marit Werenskiold sin artikkel ”Die Brücke und Edvard Munch” som omhandler forbindelsen mellom Die Brückes og Edvard Munch. I dette heftet offentliggjør Werenskiold en serie av brev den tyske kunstnerforeningen sendte til Edvard Munch i årene 1906-1909. Disse er i dag i Munch-museets eie. I brevene inviterer Die Brücke gjentatte ganger den norske kunstneren til å delta på deres utstillinger. Av korrespondansen fremgår det at gruppen hadde godt kjennskap til Munch og hans verk allerede i sin tidlige fase, i de årene de var bosatt i Dresden. Den samme brevserien ble senere gransket av Arne Eggum i blant annet katalogen til utstillingen ”Die Brücke - Edvard Munch” som ble arrangert i Munch-museet fra 16. oktober til 26. november 1978 og i katalogen til utstillingen ”Ekspresjon!: Edvard Munch - tysk og norsk kunst i tre tiår” fra 2004.

En annen forsker som har viet mye oppmerksomhet til Ernst Ludwig Kirchner og Edvard Munch, er Bettina Kaufmann. I sin doktoravhandling *Symbol und Wirklichkeit: Ernst Ludwig Kirchners «Bilder aus der Phantasie» und Edvard Munchs «Lebensfries»* fra 2004 tar Kaufmann opp Kirchners ”bilder aus der Phantasie” og Edvard Munchs Livsfrise. Innledningsvis gransker hun den tyske kunstnerens kjennskap til Edvard Munch og hans verk. Kaufmann er riktignok opptatt av andre sider ved deres kunstnerskap, men er en av dem som har behandlet disse kunstnerne spesielt.

Petra Pettersen har med sin hovedoppgave også bidratt til Munch-forskningen. I avhandlingen *Edvard Munch og de tsjekkiske kunstnerne i Osma-kretsen 1905-1914* fra 1995, konsentrerer hun seg om Edvard Munch og de tsjekkiske kunstnerne i den såkalte "Osma" ("Åtte")-kretsen. Pettersen gransker Munchs store separatutstilling i Praha i 1905 og dens konsekvenser for moderne tsjekkisk billedkunst som på begynnelsen av 1900- tallet var i sin gjennombruddsfase. Hun undersøker en rekke malerier til de enkelte Osma-medlemmene og viser til flere likheter mellom Munchs og Osmas verk. Pettersen diskuterer samtidig Munchs betydning for den tsjekkiske kunstens senere utvikling.

Til slutt vil jeg nevne en utstillingskatalog som har vært av stor betydning for mitt arbeide med oppgaven. I det siste halvåret av 2002 og de første månedene av 2003 viste to gallerier i Tsjekkia en omfattende retrospektiv utstilling av Antonín Procházkas verk. I den forbindelse ble det utgitt en utstillingskatalog som inneholder materiale som tidligere ikke hadde blitt publisert. I kapitlet "Korrespondanse" gjennomgår den tsjekkiske kunsthistorikeren Marcela Macharáčková en rekke brev som Procházka hadde skrevet til kunsthistorikeren Vincent Kramář i årene 1926-1942. I brevene forteller han svært mye om sin tidlige fase som kunstner, om sine reiser i utlandet og ikke minst om sine ungdomsverk og deres korrekte datering.

### **1.3 Problemstilling og metode**

I avhandlingen vurderer jeg om Donald E. Gordons og Georg Reinhardts påstander er pålitelige. Jeg undersøker dessuten andre verk i søken etter de mest sentrale visuelle forbildene for Ernst Ludwig Kirchners gatebilde *Strasse*. Med utgangspunkt i de tidligere publiserte artiklene spør jeg om Antonín Procházka, som i 1907-1908 oppholdt seg i Berlin, kan betraktes som en inspirasjonskilde for den tyske maleren og hans gatebilde? Og i hvilken grad mottok Kirchner impulser fra Edvard Munch? Hadde han sett *Aften på Karl Johan* før 1908? Kan det tenkes at den tyske kunstneren fant inspirasjon et annet sted, hos andre malere?

Det er Kirchners *Strasse* som står i fokus og som danner grunnlaget for problemstillingene og oppgavens struktur. Avhandlingen er tredelt. For å komme frem til resultater med denne oppgaven har det vært nødvendig å gjennomføre flere formalanalyser og stilanalyser. Jeg har i tillegg studert kunstnerens motivvalg. Billedbeskrivelsene utgjør kapittel 2. Gjennom ikonografisk- og ikonologisk analyse har jeg forsøkt å identifisere, beskrive og tolke de enkelte bildenes form og innhold. Alle de omtalte maleriene representerer en og samme sjanger innen kunsthistorien - storbymotiv. Gjengivelse av byen og mennesker, komposisjonen, stilen, maleteknikken og stemningen i bildene rommer derimot både likheter og forskjeller.



For å sette maleriene i deres rette kontekst finner jeg det dessuten nødvendig å diskutere bildenes kunsthistoriske tradisjon og kulturhistoriske bakgrunn. En historisk-biografisk metode har også vært påkrevd for å kunne gjennomføre problemstillingene. Ernst Ludwig Kirchner var blant de fire studentene som i 1905 grunnla kunstnerforeningen Die Brücke. Gruppen kom i løpet av noen år til å bestå av en rekke tyske og utenlandske kunstnere. Foreningens medlemsliste og deres bevarte korrespondanse forteller oss i dag mye om hvem disse unge menn beundret og lot seg inspirere av. Künstler-Gruppe Brücke er hovedtema i kapittel 3. Kirchners storbymotiver drøftes i det påfølgende kapitlet. For å finne ut hvorvidt Die Brücke fant inspirasjon hos Edvard Munch, har jeg sett nærmere på den norske kunstneren opphold og utstillingsvirksomhet i Tyskland. Dette tema gjennomgås i kapittel 5. Die Brückes kjennskap og forhold til Edvard Munch og hans verk drøftes i tre av underkapitlene. Kapittel 6 omhandler den franske fauve-bevegelsen og deres betydning i utviklingen av Kirchners tidlige stil. Til slutt gir jeg et innblikk i tsjekkisk billedkunst tidlig på 1900- tallet. Antonín Procházka, født 5. juni 1882, tilhørte den kunstnergenerasjonen som møttes på kunstakademiet i Praha i årene 1903-06. De unge studentene dannet senere en kunstnerkrets som fikk betegnelse ”Osma”, ”De Åtte”. Og det var nettopp disse Osma-medlemmene som kom til å stå bak den tsjekkiske kunstens internasjonale gjennombrudd. I de siste avsnittene undersøkes Procházkas verk malt før, under og like etter hans opphold i Berlin i perioden september 1907 – februar 1908. Hensikten er å fastslå om den tsjekkiske kunstneren var et av Kirchners sentrale visuelle forbilder.

I oppgavens avsluttende del settes *Strasse* i kontekst med Munchs *Aften på Karl Johan* og Antonín Procházkas *Jungmannstorget*. Den komparative metoden har blitt et hovedverktøy for å analysere bildene i forhold til hverandre. Hensikten med disse sammenlignende analysene har vært å synliggjøre *Strasses* stilistiske og motivmessige likheter, særegenheter, nyanser og detaljer i forhold til de andre maleriene. Ved hjelp av den komparative metoden søkes det å bekrefte eller motbevise Gordons og Reinhardt påstander, og eventuelt påpeke nye visuelle kilder.

## 2 BILLEDGESKRIVELSE

### 2.1 E.L. Kirchners *Strasse* (*Gate*, 1908/19)

#### 2.1.1 Om maleriets datering

*Strasse* er et figurativt maleri i breddeformat (150,5 x 200,4 cm), utført i olje på lerret. Dets nåværende eier er The Museum of Modern Art i New York. Bildets datering har i alle år vært et uklart og omdiskutert kapittel. Verket er signert "E.L. Kirchner 07", men koloritten og flere stilistiske detaljer i bildet tyder på at *Strasse* ble malt først i 1908 og etterbehandlet i 1919. De kunsthistorikerne som har utforsket Kirchners tidlige stil er enige om at kunstneren har antedatert og malt om en rekke av sine ungdomsverk, trolig for å motbevisse påstander om utenlandsk påvirkning, spesielt fra Henri Matisse og Edvard Munch.<sup>10</sup>

Den amerikanske forskeren Donald E. Gordon har i flere publikasjoner studert Die Brückes tidlige stil og bekreftet disse antedateringene.<sup>11</sup> Jeg holder meg i det følgende til hans forskningsresultater. Denne konstante avvisningen av visuelle forbilder var ifølge Gordon et av mange kjennetegn på Kirchners ustabile psykiske helsetilstand og dårlige selvtillit.<sup>12</sup> Kirchner var epileptiker.<sup>13</sup> I tillegg var den tyske maleren plaget av dårlig helse, som han delvis forårsaket selv ved altfor høyt inntak av alkohol og narkotika. Kirchner led også av et forfølgelseskompleks som dukket opp hos ham i krigsårene.<sup>14</sup> Som følge av dette gjennomgikk han en rekke mentale sammenbrudd. I 1915 ble kunstneren innlagt på Sanatorium (von Dr. Oskar Kohnstamm) i Königstein i Taunus.<sup>15</sup> I 1917 flyttet han til Sanatorium Bellevue i Kreuzlingen i Sveits. Først etter at Kirchner forlot Sanatorium Bellevue og flyttet til en liten hytte i fjellet sør for Davos, begynte hans tilstand å bedre seg.

Ernst Ludwig Kirchner begynte å avvise sine utenlandske forbilder allerede i 1913. I *Chronik K.G. Brücke* omtaler han en av sine viktigste visuelle kilder i årene 1909-1911, afrikansk skulptur, som en parallell til sitt eget verk.<sup>16</sup> Under oppholdet i Kreuzlingen i perioden 1917-1918 fortsatte den tyske kunstneren å fokusere på sitt verk og sin kunstneriske utvikling. Kirchners upubliserte korrespondanse viser at hans første antedatering av tidligere arbeider fant sted under en av hans mentale kriser vinteren 1917-1918.<sup>17</sup> I "Kirchner in Dresden" har Gordon påvist flere konkrete eksempler på kunstnerens kronologiske antedatering av ungdomsverk fra Dresden. Et av dem er Kirchners oljemaleri *Czardastänzerinnen* (*Czardasdansere*, 1908/1920, ill. 13). I den tyske kunsthistorikeren og kunstkritikeren Will Grohmanns monografi *Das Werk Ernst Ludwig Kirchners* fra 1926, som Kirchner samarbeidet om, er *Czardastänzerinnen* avbildet (nr. 56) og datert '1905'.<sup>18</sup> Signaturen og den nye dateringen '07' ble altså tilføyd først etter 1926. Men i et av sine album, som i dag befinner seg i Kirchners arkiv, har kunstneren notert at verket ble malt i

1908.<sup>19</sup> Stilistiske likheter med flere arbeider fra annen halvdel av 1908 tyder på at den sistnevnte dateringen er riktig. Et annet eksempel er tresnittet *Stilleben mit Blumen und Krug*. Dette grafiske bladet er signert og datert '07'. Tresnittet var med i et utvalg av Die Brückes originalgrafikk som ble sendt til gruppens passive medlemmer i 1908. I Grohmanns *Das Werk Ernst Ludwig Kirchners* er det samme verket datert '1898-1902'. Kunstnerens første gatebilde *Strasse* er et annet eksempel på denne antedateringen. Også dette maleriet er reproduisert i Grohmanns bok om Kirchner fra 1926.<sup>20</sup> I boken er bildet fremdeles udatert. I et brev til professor Grohmann, datert 2. desember 1925, skriver Kirchner at han malte verket både i '1907' og i '1908'<sup>21</sup>, men stilen og koloritten tyder på at *Strasse* er fra 1908. De ovenfor nevnte eksemplene viser at Kirchner etter første verdenskrig har etterbehandlet sine verk og tilføyd dem tidligere dateringer, i forsøk på å motbevise påstander om påvirkning fra andre kunstnere. Ved hjelp av disse omdateringene ønsket trolig maleren å bekrefte sin lederstilling i utviklingen av moderne tysk kunst.

For å kunne adskille Kirchners arbeider med pålitelig datering fra de feildaterte, har Gordon gransket forskjeller i bildenes signatur. Han har oppdaget at den tyske kunstneren brukte to forskjellige signaturer. Den første typen, som er utført i overensstemmelse med den såkalte "deutsche Schrift", ser ut til å være den signaturen Kirchner brukte frem til sommeren 1910. Den store forbokstaven "E" i Kirchners navnetrekk fra tiden før 1910 består av en lang vertikal krøll under linjen som krysses av et kort, vannrett strøk. Alle verk signert med en slik skrifttype, antas å være datert riktig. Antallet korrekt tidsfestede malerier fra Dresden er svært lavt. Av de mer enn tohundrefemti oljemaleriene, firehundre grafiske arbeidene og de mer enn to tusen tegningene trolig laget i denne perioden, er kun trettiseks verk signert med "deutsche Schrift". *Strasse* tilhører ikke denne kategorien. Kunstnerens signatur i bildets nedre venstre hjørne er utført i den såkalte "Lateinschrift". Forbokstaven "E" består kun av ett enkelt strøk. Hele skriftegnet er dessuten plassert på linjen, dvs. på samme nivå som de etterfølgende bokstavene. Konklusjonen er med andre ord at Kirchners første gatebilde *Strasse* ble signert først i etterkant, en eller annen gang etter sommeren 1910. Dateringens pålitelighet er derfor tvilsom. At bildet ble signert først i etterkant, er i seg selv ingen bevis for at det ble laget etter 1907. Det er mulig at bildet faktisk ble påbegynt i 1907, ikke minst fordi det ikke finnes noen dokumenstasjon som motbeviser dette direkte. Men flere detaljer i maleriet og noen formale likheter med andre verk fra 1908 tyder på at *Strasse* ble malt ferdig i 1908.

I sin monografi *Ernst Ludwig Kirchner* vurderer Gordon Strasses datering også ut fra kunstnerens øvrige produksjon fra samme periode. Det er særlig et bilde som ifølge Gordon viser en rekke formale og stilistiske likheter med *Strasse*. Det dreier seg om et gruppeportrett av Dodo,

en av Kirchners første modeller, og hennes bror. Etter en nærmere studie av maleriet *Dodo und ihr Bruder* (*Dodo og hennes bror*, ill. 7) og dets tilblivelse konkluderer Gordon med at Kirchner tok utgangspunkt i dette verket, da han lagde sitt første store gatebilde. Gordon hevder at både figurenes komposisjon, fremstilling, positur, koloritt og andre små detaljer tyder på at Kirchner hadde portrettet som et av sine visuelle forbilder da han malte *Strasse*. Ifølge den amerikanske kunsthistorikeren er hovedfiguren i *Strasse*, kvinnen som er ikledd et mørkegrønt antrekk og plassert til høyre for komposisjonens midtakse, et speilbilde av Dodo fra *Dodo og hennes bror*. Fremstillingen av Dodo viser en overraskende uoverensstemmelse mellom figurens over- og underkropp. Hennes hode og overkropp er gjengitt frontalt, mens resten vises i trekvartprofil. Dodos brede benstilling skimter vi gjennom hennes lyse, gjennomsiktige kjole. Den samme kroppsholdningen ses i *Strasse*. Måten parene i de to bildene overlapper hverandre er ifølge Gordon et annet formalt fellestrekk som er med på å støtte hans hypotese om at *Strasse* ble malt først i 1908.

Gordon betrakter den svartkledde, mannlige figuren i *Dodo og hennes bror*, med en sigar i hånden, som et motstykke til kvinnen med den enorme hatten og den lyse jakken. Hans svært karakteristiske stilling, med bena langt fra hverandre og med det venstre forkortede benet og foten, gir assosiasjoner til Edvard Munchs *Portrett av Walter Rathenau* (ill. 8) fra 1907. Gordon mener at *Dodo og hennes bror* ble malt i løpet av 1908s fire eller fem siste måneder, kort etter at maleren hadde sett Munchs portrett på vårutstillingen til Berliner Sezession i 1908.<sup>22</sup> Han trekker i det følgende den konklusjonen at også Kirchners første gatebilde ble malt i annen halvdel av 1908, ikke i 1907.

Den fremste kvinnen i *Strasse* har kanskje den samme kroppsholdningen som den gulkledde Dodo. Jeg ser derimot få likheter i gjengivelsen av Dodos bror og den gulkledde kvinnen i *Strasse*. Mannen står med bena langt fra hverandre. Kvinnen er derimot fremstilt i en elegant stilling idet hun spaserer mot betrakteren.

I sin billedanalyse har Gordon også sett nærmere på bildenes koloritt. Den mannlige figures svarte bekledning i *Dodo og hennes bror* annonserer ifølge den amerikanske kunsthistorikeren Kirchners videre fargeutvikling i hans tidlige periode. Bruken av svart ble trolig gjenopptatt i 1908. I årene 1906-1907 var kunstnerens koloritt i stor grad inspirert av neoimpresjonister og van Gogh, og svart var på den tiden nærmest utelatt i Kirchners verk. Men i *Dodo og hennes bror* og *Strasse* har altså maleren igjen benyttet store mørke flater som han har satt opp mot klare, varme fargenyanser. Denne uttrykksfulle fargekontrasten kan ifølge Gordon være overtatt direkte fra Munch, for flere av nordmannens arbeider fra samme periode viser en tilsvarende fargeskala.

Bruken av klare farger satt opp i kontrastpar og den todimensjonale, abstraherte gjengivelsen av menneskekroppen som vi ser i *Strasse*, er etter min mening inspirert av moderne fransk billedkunst, ikke Edvard Munch. Det kan tenkes at også nordmannen fant inspirasjon hos de franske fauvistene, for flere av hans malerier fra tiden etter 1900 viser en klar koloritt. I 1903 var Munch for en kort periode bosatt i Paris. Han ble medlem i Société des Artistes Indépendants og stilte ut på Salon des Indépendants både i 1903 og 1904. I 1906 hang Munchs arbeider i samme sal som blant andre Marquets, Manguins, Puys, Vlamincks og van Dongens. Han ble den gang betraktet som en av Les fauves.<sup>23</sup>

Et annet element som ifølge Gordon går igjen både i Munchs og Kirchners arbeider fra tiden etter 1900, er bruk av røde og blå omrisslinjer. I *Dodo og hennes bror* er den mannlige figuren malt med et unaturlig grønt ansikt. Det er ytterligere forsterket med blå og røde konturer. Stedvis er disse omrisslinjene påført uten pensel, rett fra tuben. På den måten får de en plastisk kvalitet og trer godt frem fra lerretets overflate. Disse tykke, røde konturene er den siste rest av Kirchners tidlige Fehmarn-stil.<sup>24</sup> I *Strasse* har kvinnen i den gule jakken det samme uvirkelige, grønne ansiktet som mannen i *Dodo og hennes bror*. Hennes ansikt er fremstilt nærmest som en ensfarget flate, kun stedvis forsterket med røde og blå penselstrøk. Flere steder i billedflaten er oljefargene påført rett fra tuben. En slik bruk av tykke fargelag indikerer at *Strasse* ble malt i 1908, for etter 1908 forsvinner denne pastose maleteknikken helt ut av kunstnerens produksjon. Fra og med 1909 utvikler Kirchner en malemåte, der fargen anvendes på lerretet i tynne lag og der linjen vektlegges i større grad enn tidligere. *Strasses* klare, unaturalistiske koloritt er etter min mening igjen franskinspirert.

I sin dagbok nevner den tyske kunstneren en grundig restaurering av *Strasse* i oktober 1919.<sup>25</sup> Ifølge Gordon ble maleriets overflate den gang kun retusjert uten at noen vesentlige endringer, verken i komposisjon eller farge, var blitt tilføyd.

### 2.1.2 Beskrivelse av *Strasse*

I sitt første gatemaleri *Strasse* har Kirchner gjengitt et bymiljø i bevegelse, en strøm av fotgjengere på en gate. Motivmessig har Kirchner fulgt i impresjonistenes og fauvistenes spor. I 1870- og 1880- årene malte franskmennene den nye Paris - atmosfæren på boulevarder, i parker og på jernbanestasjoner. Den tyske kunstneren har videreutviklet impresjonistenes storbytematikk og konsentrert seg nærmest utelukkende om figurene. Byens arkitektur er helt utelatt. Kun den røde trikken, trikkeskinnene og den brede gaten supplerer den spaserende menneskemassen som fyller mesteparten av billedflaten.

De tre fremste figurene i komposisjonens høyre halvdel utgjør det sentrale motivet i *Strasse*. De er fremstilt forfra idet de spaserer mot oss. Figurene dekker hele billedflaten. De strekker seg fra dens nedre til dens øvre kant. Bak dem skimter vi flere mennesker. I maleriets venstre halvdel har kunstneren gjengitt flere fotgjengere idet de går i motsatt retning. De danner bildets mellom- og bakgrunn og er malt i mindre format enn de tre sentrale skikkelsene i forgrunnen. Lengst bak i billedrommet ser vi en rød trikk. Denne er fremstilt øverst i billedflaten. Den tomme kjørebanelen i komposisjonens venstre halvdel løper diagonalt innover i billedrommet og skaper et naturlig skille mellom de to folkestrømmene. Kirchner har i dette gatebildet konsentrert seg om mennesker og det hektiske livet i storbyen. Bylandskapet har ikke fått plass i bildet. Alle overflødige detaljer som byens arkitektur, parker, himmelen osv. er utelatt.

I *Strasse* konfronteres betrakteren med en strøm av fotgjengere. Det dreier seg altså om et flyktig motiv. Men istedenfor å skildre figurenes flyktige utseende, har Kirchner formidlet en dypere og mer varig tolkning av motivet. De to fremste kvinnenenes grasiøse holdning tyder lite på at de skynder seg mot sitt endelige mål. Figurene i *Strasse*, særlig de fire i komposisjonens høyre halvdel, er malt i stor format og har fått en temmelig fast struktur. Deres kropper er fremstilt ved hjelp av ulike fargefelt som er avgrenset fra hverandre med tykke, flytende omrisslinjer. Fotgjengere fremstilt til høyre for den vertikale midtaksen i bildet og den tomme gaten i komposisjonens venstre halvdel utfyller hverandre og skaper en indre helhet i verket. Kirchner har trolig målbevisst forkastet en direkte gjengivelse av bevegelse nettopp for å oppnå et mer varig uttrykk.

Det første vi legger merke til i *Strasse* er de to kvinnene fremme i billedplanet. Den fremste av de to kvinnene har på seg en mørkegrønn jakke og et mørkegrønt skjørt. Med sin høyre hånd holder hun en liten rød veske. Hun har mørkebrunt, oppsatt hår og en underlig, løstsittende hatt på hodet. Det ovale ansiktet hennes har en uttrykksløs karakter. Denne forsterkes ytterligere av de store, mandelformede øyne. Kvinnen retter blikket ut av bildet. Kroppen hennes er fremstilt idet

hun vender litt til sin venstre side. Den andre av de to kvinnene er gjengitt litt til høyre for den grønnkledde damen. Underkroppen hennes er dreid litt til hennes høyre side. Hun ser på den grønnkledde kvinnen foran seg. Det kan virke som om hun undrer på noe. Med sin høyre hånd løfter kvinnen det blå skjørtet, slik at det gule underskjørtet kommer til syne. Også denne kvinnen har et oppsatt hår. Den enormt store hatten som sitter bak på hodet hennes, kan være et tegn på at hun er en kvinne av borgerklassen som kler seg i samsvar med samtidens motetrender. Slike hatter var nemlig stor mote i tiden rundt 1908-1910. Det runde, brede ansiktet hennes med en spiss nese og veldig smale mandelformede øyne er fremstilt som en grønn flate. Kun partier rundt øynene og munnen har fått en rød farge.

Først deretter legger vi merke til de øvrige figurene i bildet. Ytterst i komposisjonens høyre halvdel har Kirchner fremstilt en mann. Han er iført en mørkeblå, stripe frakk, en hvit skjorte og en svart hatt. Flere fotgjengere ses til venstre for det sentrale motivet. En kvinne som er ikledd en stor hatt, rød kåpe og et svart skjørt har nettopp passert de to damene på vei i motsatt retning. Kvinnen går alene, men flettes sammen med de andre fotgjengere som spaserer foran henne. Hun ser ut til å ha det travelt. Det er mulig at hun skynder seg for å rekke trikken vi skimter lengre oppe i gaten. Flere mennesker er gjengitt til høyre for denne kvinnen, bak de to fremste figurene. En av dem er en liten jente. Hun er det sentrale midtpunktet i maleriet. Jenta har på seg en klelang, mørk kjole og står eller går med bena langt fra hverandre. Hun har langt, lyst hår som henger løst over skuldrene. Bak på det lille hodet hennes sitter en overdrevent stor hatt. En voksen, antakelig jentas mor, tar følge med henne. Hun skjules bak den grønnkledde kvinnen. Vi ser kun hennes venstre skulder og høyre arm. Til høyre for denne kvinnen har Kirchner fremstilt flere figurer som spaserer i ulike retninger. Lengst bak stopper en rød trikk.

Den tyske kunstneren har i dette maleriet gjengitt et øyeblikk i byens hektiske liv. Komposisjonen i *Strasse* er helt åpen. Flere av figurene er tilskåret. Mannen i maleriets øvre, høyre hjørne for eksempel er på vei inn i billedrommet. Kun hans hode, venstre skulder og en del av ryggen har derfor fått plass i bildet. Den andre mannen i maleriets høyre halvdel er en forbigående på vei ut av billedrommet. Vi ser bare en halvdel av kroppen hans. Den kvinnelige figuren i det grønne antrekket er også tilskåret, nederst ved føttene. En slik "tilfeldig" komposisjonsløsning bidrar blant annet til at bildets betrakter får en illusjon om at de fremste figurene kommer inn i vår verden.

*Strasses* komposisjon er sterkt asymmetrisk. Motivet er bygget opp rundt en loddrett hovedakse. Denne usynlige vertikale midtlinjen følger den sentrale kvinneskikkelsen i mørkegrønn påkledning og deler bildet i to temmelig like store rektangler. Til høyre for denne

hovedaksen er figurene fremstilt som en kompakt masse som beveger seg mot oss. De dekker nærmest hele denne halvdel av billedflaten. Det er kun et lite tomrom mellom de to fremste kvinnene og mannen. Komposisjonens venstre del domineres av den tomme kjørebane. Den fyller nærmest like mye plass på lerretet som figurene. De tre sentrale forgrunnsfigurene på maleriets høyre side og gatens kjørebane i komposisjonens venstre halvdel utfyller hverandre og skaper en indre helhet i bildet. Midtlinjen utgjør samtidig et usynlig skille mellom figurene i forgrunnen og resten av folkemengden i billedrommet.

Kirchners *Strasse* byr på en rekke formale kontraster. Den mest sentrale av dem, synlig ved første øyekast, er motsetningen mellom komposisjonens venstre og høyre halvdel. De mer eller mindre frontalt fremstilte figurene til høyre for maleriets vertikale midtakse er satt opp mot tomrommet og den mindre detaljert fremstilte strømmen av fotgjengere i bildets bakgrunn. Denne menneskemassen går i motsatt retning, innover i billedrommet, og er derfor gjengitt bakfra.

Flere, ikke fullt så synlig kontrasterende effekter finner man i gjengivelsen av rom og volum. I *Strasse* har Kirchner blandet to- og tredimensjonalitet om hverandre, men det er todimensjonaliteten som dominerer. Komposisjonens oppbygning i plan er et av de virkemidlene som forsterker dybdefølelsen. Sentralperspektivet, som er nokså modifisert, har samme effekt. Kunstneren har oppnådd dybde blant annet ved å plassere figurene etter hverandre innover i bildet. Dette er spesielt godt synlig i komposisjonens venstre del. Parallelt med denne folkestrømmen løper trikkeskinnene, antydning ved noen få, lange penselstrøk, innover mot et forsvinningspunkt i bakgrunnen. Størrelsesperspektivet er et annet virkemiddel Kirchner har tatt i bruk for å skape følelse av dybde og avstand. Folkemengden blir mindre og mer utydelige jo lenger bak i bildet man ser. Kvinnene og den ene mannen i forgrunnen skildres derimot i stor format. De dekker nesten hele billedflaten fra dens nedre til dens øvre kant. De tre figurene har klare ansiktstrekk og deres bekledning er mer detaljert utført. Fargekontraster mellom mørke og lyse valører medvirker til oppfattelsen av dybde. De fremste fotgjengerne synes modellerte, i motsetning til figurene i bildets bakgrunn som gir inntrykk av å være en utydelig masse.

Sentralperspektivet er modifisert og motivet vises fra flere synsvinkler samtidig. Forsvinningspunktet ligger høyt oppe i billedflaten og gateplanet er rettet oppover. Vi ser rett i ansiktene på de fire figurene i komposisjonens høyre halvdel. Enkelte andre detaljer i bildet vises derimot nedenfra – for eksempel hatten til den lille jenta og kvinnen i den lyse jakken. De er gjengitt som to store, runde flater bak deres hoder. En slik fremstilling, der motivet vises fra ulike synspunkter, svekker romvirkningen i bildet. I *Strasse* har altså Kirchner kombinert flathet og frontalitet i komposisjonen høyre halvdel med avstand og dybde i dens venstre halvdel.



Maleriets todimensjonale preg er i tillegg forårsaket av mangelen på lys- og skyggemodellering. Figurene er ikke modellert ved hjelp av omkringliggende fargeflater. De er kun avgrenset med kraftig linjeføring. Det finnes ingen enhetlig lyskilde i *Strasse*. I enkelte partier er lyset presentert ved hjelp av ulike fargenyanser. En smal lysegrønn stripe synlig til høyre for den grønnkledde kvinnens skjørt kan for eksempel synes å fremstille skygge. Men denne fargeflaten er altfor liten og bildets betrakter får til slutt ikke inntrykk av at det er mye rom bak denne kvinnen. Hennes kropp fremstår mer eller mindre som en grønn fargeflate.

Kirchner var trolig ikke opptatt av å skape en naturalistisk gjengivelse av den ytre virkeligheten. Hans gatebilde er preget av en malerisk formoppløsning, deformasjon og forenkling av motivet. I stedet for å fokusere på det tredimensjonale, har kunstneren komponert sitt gatebilde ved hjelp av mange kontrastfylte fargefelt som er satt opp mot hverandre. De ulike flatene glir ikke inn i hverandre, men er avgrenset fra hverandre med kraftige, flytende omrisslinjer. Slik forankrer de billedflaten og motvirker perspektivet i bildet. Den slags malemåte ble trolig overtatt fra franske fauvister. Et godt eksempel er den dominerende rosa fargen. Gaten er malt som en stor, nærmest ensfarget flate, avbrutt kun av de to strekene. På samme måte gir det grønne ansiktet til kvinnen i den lyse jakken mer inntrykk av å være en grønn flate med noen få orange linjer enn et tredimensjonalt, anatomisk korrekt modellert ansikt til et menneske.

De tykke, noe skisseaktige og ujevne omrisslinjene har Kirchner latt tre godt frem. Han har forsynt lerretet rikelig med maling og latt penselstrøkene være godt synlige. Stedvis har han også anvendt oljefargene rett fra tuben. Denne pastose maleteknikken er spesielt godt synlig i fremstillingen av hatten til den grønnkledde kvinnen, men også i trikken og figurene i komposisjonens øvre venstre del. Linjeføringen er flytende og buet. Formene organiske og myke. Kvinnekroppene er malt ved hjelp av kurvede penseldrag som fremhever deres karakteristiske feminine former. Motivet i bildets høyre halvdel og den tomme gaten på motsatt side av maleriet utgjør en negativ og en positiv form i billedflaten. Figurene, fremstilt som en tett masse, er satt opp mot den tomme gaten. De flytende konturene og de runde formene forener de forskjellige enkeltmotivene i bildet i en dekorativ helhet.

Formene og linjene ser ut til å være inspirert av både fauvisme og art nouveau, en bevegelse som hadde sin glansperiode rundt århundreskiftet. Art nouveau kunstnere arbeidet med en rekke karakteristiske formale virkemidler slik som lange kurver, brede fargeflater, forenklete positive og negative former og todimensjonalitet. Alle disse elementene har Kirchner brukt i sin fremstilling av motivet. I tillegg til denne myke og organiske art nouveau stilen overtok Kirchner og resten av Die Brücke også noe av retningens filosofi og intensjoner. Den tyske

kunstnerforeningen var, på samme måte som art nouveau kunstnere, opptatt av å skape en anti-historisk og individuell kunst som i større grad enn før skulle knyttes til det virkelige liv.

Det mest uttrykksfulle virkemidlet den tyske kunstneren har tatt i bruk i *Strasse*, er en rik, klar koloritt. Kirchner har i stor grad tenkt dekorativt og latt fargene være underordnet den harmoniske helheten. Fargeskalaen domineres av en sterk rosa som fremstiller den brede gaten. Den gir sterke assosiasjoner til en rekke fauvistiske storbymalerier fra 1905-1906, spesielt arbeidene til André Derain. I det første halvåret av 1906 tilbrakte Derain tre måneder i London. I den britiske hovedstaden skulle han lage en billedserie inspirert av byens atmosfære, slik Monet gjorde noen år tidligere. I de cirka 20 arbeidene som ble til under dette oppholdet har Derain oppnådd en ny, intens koloritt som på ingen måte er styrt av den ytre virkeligheten. En klar rosa er en av de mest brukte fargene i disse maleriene. I *Hyde Park* (ill. 9) er stiene i parken gjengitt i den samme intense lyserøde fargen som Kirchner har brukt i *Strasse*. En tilsvarende fargenyanse finner vi i tillegg i Derains *Le Pont de Charing Cross* (*Charing Cross broen*) og *La Tamise* (*Thames*). Også i Vlamincks parkbilde *Bords de Seine à Carrières-sur-Seine* (*Ved Seines bredd i Carrières-sur-Seine*) fra 1906 er stien langs elvebredden fremstilt som en rosa stripe nederst i bildet. Gaten i Dufys *Plakater i Trouville* er malt i en lysere nyanse av den samme rosa fargen.

I fargespekteret ligger denne rosa nært den klare rødfargen som er synlig flere steder i *Strasses* billedflate. Både trikken og kåpen til den løpende kvinnen er malt ved hjelp av en slik tomatrød farge. Disse to nyansene av rødt glir ikke inn i hverandre, men er tydelig atskilt med kraftige, mørke omrisslinjer. På samme måte har Kirchner kombinert flere kjølige nyanser av blått, grått og grønt. Ved å sette disse opp mot de varme valørene, har han klart å øke bildets klarhet og ekspressivitet. Den dominerende rosa fargen får nemlig de mørke figurene til å tre synlig frem. Deres grønne, blå og svarte antrekk og de røde flatene skaper spenning, samtidig som de gjennom sine brå overganger fremhever hverandre.

Flere fargefelt i maleriet er satt opp i kontrastpar. Den forreste kvinnens grønne bekledding står for eksempel i kontrast til hennes røde veske. Røde og grønne penselstrøk i hennes ansikt har samme effekt. Den gule jakken og det gule underskjørtet til den andre kvinnen i bildets forgrunn får sin kontrast i hennes blå skjørt. Hele den lyse, rosa gaten kontrasterer med den mørke folkestrømmen.

Mye av den samme maleteknikken og flere av fargene Kirchner har benyttet i *Strasse* er brukt i et portrett Henri Matisse lagde i 1905. *La Raie Verte* (*Fru Matisse: Den grønne stripen*, ill. 10) viser en kvinne fra bysten og opp. Hun har på seg en rød overdel med grønn krage og har svart, oppsatt hår. Kvinnen dekker nesten hele bildeflaten. Overkroppen vender hun litt mot sin

venstre side, hodet og blikket retter hun derimot mot sin høyre side. Bakgrunnen bak kvinnen danner en grønn, en rosa og en rød flate.

Portrettet *Fru Matisse: Den grønne stripen* er karakteristisk for sine kraftige og taktile penselstrøk, dristig fargebruk og mye fokus på farger og flater. I stedet for å portrettere sin kone ved hjelp av lys- og skyggemodellering, har franskmannen valgt å komponere sitt bilde ved hjelp av ulike fargefelt som han har satt opp mot hverandre. De forskjellige flatene glir ikke over i hverandre, men er avgrenset med tykke omrisslinjer. En slik arbeidsmåte understreker motivets todimensjonale preg. Kvinnens bluse gir for eksempel mer inntrykk av å være en rød flate enn å vise en tredimensjonal kvinnekropp under. Tilsvarende bruk av fargeflater og todimensjonalitet finner vi i Kirchners *Strasse*, særlig i hans fremstilling av forgrunnsmotivet.

Matisse har modellert motivet ved hjelp av farger istedenfor lys og skygge. En grønn stripe dekker nesepartiet og deler kvinnens ansikt i to. Den ene halvdel er gul, den andre rosa. Den gule flaten er den delen lyset i bildet faller på. Den grønne stripen fremstiller skygge. Men i stedet for å fokusere på lys- og skygge virkninger, har Matisse altså valgt å markere dette skillet ved å dele ansiktet i ulike fargefelt.

Den franske kunstneren har tatt i bruk flere komplementærfarger. Ved å sette fargene opp i kontrastpar, har han ytterligere økt deres intensitet. Den grønne stripen frisker opp kvinnens rosa ansiktsdel. Et tilsvarende kontrastpar utgjør den grønne bakgrunnen som er satt opp mot den intense rosaflaten. Det gule partiet i kvinnens ansikt får så sin kontrast i de blå tonene i hennes hår. Hele det lyse ansiktet til fru Matisse og hennes svarte håroppsats danner et annet kontrastpar. De fremste figurene i Kirchners *Strasse* er, på samme måte som kvinnen i *Fru Matisse: Den grønne stripen*, malt ved hjelp av flere komplementærfarger.

Fargene i *Strasse* følger sine egne lover. Flere steder i billedflaten er ikke koloritten styrt av den ytre virkeligheten, men snarere av Kirchners indre følelse. Det ser betrakteren spesielt godt i fremstillingen av gaten og motivet i komposisjonens høyre halvdel. Gaten er malt i en intens rosa tone. Figurene har unaturlig grønne og røde ansikter og blått, grønt og rødt hår. Maleren har delvis gitt opp en naturalistisk og detaljert gjengivelse av den ytre virkelighet og heller valgt å bruke fargeflatene slik at de kan skape en harmonisk helhet i bildet. Kirchners primære intensjon med dette gatebildet synes å være en fremstilling av livet i Dresden. Det kan samtidig virke som om den tyske kunstneren ønsket å fange storbylivets hektiske stemning, der man ofte mister sitt egentlige, individuelle ”jeg”. Motivet, komposisjonen og koloritten ser ut til å understreke denne hensikten. Figurene som er gjengitt i *Strasse*, kan tenkes å fremstille mennesker som lever tett innpå hverandre i en storby. Men til tross for denne fysiske nærheten, er de fremmede for

hverandre. I bildet er det ingen synlig forbindelse mellom dem. Mangelen på kommunikasjon understrekes ytterligere av den store, tomme kjørebanen i bildets venstre halvdel. Opplevelse av byen som et sted hvor fysisk nærhet forenes med en form for åndelig distanse synes etter min mening å være antydnet visuelt i *Strasse*.

## 2.2 Edvard Munchs *Aften på Karl Johan* (1892)

*Aften på Karl Johan* er et figurativt maleri i breddeformat (84,5 x 121 cm), som i dag befinner seg i Rasmus Meyers Samling i Bergen. *Aften på Karl Johan* er et storbybilde utført i olje på lerret. Munch har skildret en gruppe mennesker ute på en gate. Allerede verkets tittel tilsier at det dreier seg om Karl Johans gate i Oslo. Munch laget i løpet av 1891 og 1892 flere bilder av promenadegaten i Kristiania. *Aften på Karl Johan* viser en dyster kveldsscene.

Bildets komposisjon er temmelig asymmetrisk. Horisonten deler billedflaten i to rektangler. Alle figurene i *Aften på Karl Johan* er plassert nedenfor denne vannrette midtlinjen. Den nedre, høyre delen av komposisjonen domineres av en menneskemengde. Gruppen er fremstilt forfra som en kompakt blokk. Disse figurene er det sentrale motivet i bildet. I komposisjonens nedre, høyre del forestilles en tom gate, der en ensom mann spaserer i motsatt retning av den dominerende menneskestrømmen. Han utgjør blikkets andre holdepunkt. Et høyt tre, en lang husrekke, den monumentale Stortingsbygningen og den mørke nattehimmelen ses i bildets øvre halvdel.

Komposisjonen er samtidig delt opp i flere plan. Stortingsbygningen og flere bygårder danner bildets bakgrunn. Det høye treet og den ensomme mannen skaper mellomgrunnen. Det sentrale motivet er malt i forgrunnen. Figurene er tilskåret. De er kuttet ved brystet og midjen, fordi de er i ferd med å forlate billedrommet. Betrakteren konfronteres direkte med forgrunnsmotivet og får ved hjelp av en slik komposisjonsløsning føle en truende nærhet til disse fotgjengerne. Han/ hun blir nesten redd for å bli tråkket ned. Menneskes flosshatter forteller oss at det høyst sannsynlig dreier seg om besteborgere. Med sine store øyne og svarte pupiller stirrer figurene på oss. Deres sterke ansiktsuttrykk gjenspeiler sjokk, angst og panikk. De får en til å tenke at Munch må ha vært i psykisk ubalanse da han malte dette gatebildet. I maleriet har Munch trolig formidlet sin egen angstopplevelse.

I *Aften på Karl Johan* har Munch brukt sentralperspektivisk avbildning. Strømmen av fotgjengere og takrekken over dem danner to parallelle linjer som løper innover i bildet. Fortauet utgjør et tilsvarende system av linjer i komposisjonens høyre halvdel. Linjene løper sammen i ett forsvinningspunkt på horisonten. I *Aften på Karl Johan* ligger horisonten midt i billedflaten. Vi ser derfor motivet i øynehøyde med den høye mannen. En sådan gjengivelse av gaten skaper følelse av avstand. Størrelsesperspektivet er et annet virkemiddel som er med på å antyde dybde i bildet. Figurene i bakgrunnen gir inntrykk av å være en utydelig masse. Kvinnene og mennene i forgrunnen skildres derimot i stor format.

Lys- og skyggemodellering er kraftig redusert og deres kropper smelter sammen til en stor, mørk flate. Det er ingen enhetlig lyskilde i bildet og figurene kaster verken slagskygger eller egenskygger. Hele det sentrale motivet er holdt samlet i store mørke flater.

Fargene Munch har valgt ut for sitt gatebilde forsterker ytterligere dets stemningsinnhold. *Aften på Karl Johan* er malt i en begrenset koloritt som hovedsakelig består av kjølige fargenyanser av blått, svart og brunt. Kun de viktigste partiene i billedflaten fremheves ved lyse valører. Figurenes ansikter er veldig opplyste. Det skaper en dramatisk effekt. Vinduene på Stortingsbygningen og bygårdene lyser på samme måte ut i rommet.

Fargene er symbolske. Svart, som er en sorgfarge, symboliserer angst og død. Som barn og ungdom opplevde Edvard Munch flere dødsfall. Først døde hans mor, så hans eldste søster Johanne Sophie. I 1888 døde også hans far. Døden har preget hele hans liv. *Aften på Karl Johan* er et av Munchs svært melankolske verk, hvor død, angst og fremmedgjøring er de sentrale temaene. Figurene er fremstilt som en begravellesfølge. De er levende, men samtidig aner vi forgjengelighet. Angsten og døden skinner gjennom.

Den dominerende menneskemengden står i skarp kontrast til motivet i den andre halvdel av bildet, der en mann ikledd frakk og flosshatt forsvinner i motsatt retning. Den ensomme skikkelsen og den sentrale folkemassen kan virke som to ytterpunkter i maleriet, som bidrar til å skape en psykologisk avstand i verket. *Aften på Karl Johan* synes å handle, slik som mange andre av Munchs arbeider, om et ensomt individ omgitt av en mengde fremmede. Mannen som er gjengitt idet han går i motsatt retning av den dominerende folkestrømmen, har flere ganger blitt tolket som kunstnerens selvportrett.<sup>26</sup> I motsetning til det noe eldre maleriet *Vårdag på Karl Johan* (ill. 11) hvor Munch malte gaten i en neoimpresjonistisk stil, trolig slik han så den i det konkrete øyeblikket, ser *Aften på Karl Johan* ut til å være en visjon, der kunstneren har formidlet til oss en opplevelse. Maleriet må ikke betraktes som et bilde av det virkelige gatelivet i Kristiania, men snarere som en gjengivelse av det inntrykket en slik gatescene vakte i kunstneren. *Aften på Karl Johan* er et eksempel på Munchs subjektive erindringskunst.

Selvbiografisk preg karakteriserer ikke bare dette gatebildet, men Munchs kunst i sin helhet. Nordmannens livslange virksomhet som maler og grafiker var fremfor alt basert på hans egne traumatiske opplevelser. Munch utviklet etter hvert en svært personlig tematikk. Han var ikke redd for å vise verden sin egen livssituasjon. I maleriene og grafikken har han åpnet sitt urolige sinn og brakt beskueren ansikt til ansikt med aspekter ved livet som han/ hun ellers ville ignorere. Edvard Munch har fylt sin kunst med det virkelige liv, det livet han selv levde. I *Aften på Karl Johan* har maleren blant annet visualisert sitt møte med fremmede i storbyen, akkurat slik han

forteller om det i sine dagboknotater. Her har han skrevet ned sine følelser som hadde inspirert ham til å male enkelte verk, blant annet *Aften på Karl Johan*:

Alle – Folk der passerte forbi så så fremmede og rare ut og han syntes de så så på ham – stirrede på ham – alle disse ansigter – blikk i aftenlyset – Han forsøgte at holde på en tanke men kunde det ikke – han havde følelsen af bare tomhed i hovedet – så forsøgte han at fæste blikket på et vindu høit op – så generte de forbigående ham igjen – Han skalv over hele legemet og sveden siled af ham.<sup>27</sup>

Den svært forenklete og skisseaktige gjengivelsen av folkemengden i maleriets forgrunn samsvarer med Munchs intensjoner om å visualisere ensomhet, angst og fremmedgjøring i storbyen. Figurene i *Aften på Karl Johan* er fremstilt som anonyme mennesketyper med nærmest maskelignende, dødningaktige ansikter snarere enn levende mennesker med klare, individuelle trekk. Med sine opplyste ansikter, sine hule kinn og sitt stirrende blikk kommer de mot betrakteren som et samlet følge av gjengangere. Den synkende solen som faller over gruppen, fremhever ytterligere motivets begravelsesfølgeaktige preg.

Fotgjengerne i det norske verket kan minne om figurene i den belgiske kunstneren James Ensors maleri *Intrede van Christus in Brussel* (*Kristi inntog i Brussel*, ill. 12). *Kristi inntog i Brussel* forestiller en prosesjon av mennesker med masker på hodet. Opptoget starter bakerst i bildet, i dets øvre høyre del, og går gjennom hele billedrommet. Den samme fremstillingen av gaten og fotgjengere ser vi i *Aften på Karl Johan*. De forreste figurene er gjengitt helt framme i billedplanet. De er, på tilsvarende måte som fotgjengerne i *Aften på Karl Johan*, kuttet ved brystet. Den perspektiviske fremstillingen av motivet i det belgiske bildet er nokså modifisert. To ortogonaler (i komposisjonens venstre halvdel skapt av den lange balkongrekken, på motsatt side av menneskemengden som ser ut til å trekke seg tilbake) løper mot et forsvinningspunkt. Det ligger under bokstaven o på det store banneret og over den ridende Jesus, som er det sentrale midtpunktet i maleriet. Den kompakte folkestrømmen i bildets bakgrunn peker mot et annet punkt. Ensor har altså i dette gatebilde tatt avstand fra sentralperspektivisk fremstilling med ett forsvinningspunkt og heller gjengitt motivet fra flere synsvinkler samtidig.

I begge maleriene er figurene det sentrale motivet. Både i *Kristi inntog i Brussel* og i *Aften på Karl Johan* er mennesker fremstilt tett inntil hverandre. Deres kropper smelter sammen til en kompakt, utydelig masse. Kun figurenes uttrykksfulle, opplyste ansikter, eller masker, skaper variasjon. I det norske verket har fotgjengerne maskelignende ansikter med stirrende, engstelige blikk. I Ensors bilde har de på seg masker.

## 2.3 Antonín Procházkas *Jungmannovo náměstí* (*Jungmannstorget*, 1907)

*Jungmannstorget* er et bymotiv i breddeformat. Maleriet befinner seg i dag i privat eie. Det er utført i olje på kartong. Bildet er signert med blyant i dets nedre høyre hjørne. Procházkas maleri forestiller flere enkeltindivider og små grupper av fotgjengere idet de spaserer på et torg. Allerede bildets tittel tilsier at det dreier seg om Jungmannstorget i Praha. Folkemengden dekker en betraktelig del av billedflaten. Likevel er ikke figurene det sentrale motiv i *Jungmannstorget*. De er kun en underordnet del av helheten, som i dette tilfelle er torget. Den tsjekkiske kunstneren har skildret både figurene, trafikken og arkitekturen på denne plassen.

Det første betrakterens blikk fester seg ved, er figurene som spaserer på torget. Plassen med fotgjengere dekker de to nederste tredjedelene av billedflaten. I maleriets nedre, venstre del fremstilles to kvinner og en jente. De to kvinnene er gjengitt bakfra idet de kommer inn på torget. På deres venstre hånd står en liten jente med hendene bak ryggen og med blikket rettet mot oss. Bak den lille jenta ser vi en liten barneflokk. I maleriets høyre halvdel ses en svartkledd mann som trekker en stor vogn. Mannens litt sammensunkne kroppsholdning kan tyde på at vognen er fullastet og at det kreves ren muskelkraft for å få den til å bevege seg. I bildets nedre, høyre hjørne ser vi et voksent par spaserer arm i arm. Bak dem vises en rød trikk idet den er på vei videre fra torget. Den er tilskåret og vi ser kun dens bakerste del. En mørk hest løper i samme retning som trikken. Øverst i bildet ser vi flere figurer. Enkelte av dem er på vei inn på torget fra de ulike sidegatene. Andre forlater plassen på vei til sitt endelige mål.

Procházka har forkastet sentralperspektivisk fremstilling av motivet. Det finnes ingen tydelig forsvinningspunkt i bildets bakgrunn. Billedrommet blir heller ikke definert av noen parallelle linjer som løper mot dette punktet. Den tsjekkiske kunstneren har gjengitt motivet fra flere forskjellige synsvinkler samtidig. Gateplanet er rettet oppover. Figurene på torget er fremstilt i tre rekker over hverandre i billedflaten. De fremste kvinnene, den lille jenta i midten, paret og mannen som trekker vognen er malt nederst i bildet. Barneflokken, hesten og den røde trikken utgjør maleriets friseformete midtparti. Figurene lengst bak er gjengitt som en mørk stripe i komposisjonens øverste del. Mens torget er fremstilt som en oval flate ovenfra, ses bygningene øverst i bildet og noen av figurene på plassen forfra. Enkelte detaljer, slik som hatten til den lille jenta i midten, er malt nedenfra, som en oval rundt hodet hennes. En sådan fremstillingsmåte fører til at bildets betrakter blir nærmest desorientert og opplever motivet som en todimensjonal flate.

Maleriets dominerende todimensjonale preg er ytterligere forsterket ved manglende lys- og skyggemodellering. Det finnes ingen enhetlig lyskilde i bildet. Figurene kaster verken



slagskygger eller egenskygger. *Jungmannntorget* preges i tillegg av en malerisk formoppløsning og deformasjon. Motivet er svært forenklet. Alle figurene er kun lett antydning ved hjelp av noen få fargefelt og tykke, raske penselstrøk. Den kraftige, svært skisseaktige linjeføringen har kunstneren latt være godt synlig.

*Jungmannntorget* er et godt eksempel på Procházkas sparsomme bruk av farger. Han har anvendt en svært begrenset koloritt som hovedsakelig består av mørke nyanser av blått og svart. Stedvis har han brukt hvitt og rødt. Men den aller mest dominerende fargen på lerretet er dets egne, opprinnelig beige eller brune underlag. Den tsjekkiske kunstneren har latt kartongen være udekket. For at de enkelte elementene i billedflaten ikke skal smelte sammen med det nokså mørke underlaget, er de stedvis fremhevet med tykke, hvite eller svarte penselstrøk.

Motivmessig ligger *Jungmannntorget* nært moderne franske storbymalerier fra Paris. Også det tsjekkiske verket synes å være et mer eller mindre naturalistisk virkelighetsbilde. *Jungmannntorget* er en impresjon. Det kan synes som om kunstneren i dette verket har gjengitt sine sanseinntrykk spontant, slik han umiddelbart oppfattet dem. Procházka har trolig ikke hatt noen annen hensikt med bildet enn å gjenskape atmosfæren på Jungmannntorget i Praha.

### 3 KÜNSTLER-GRUPPE BRÜCKE

Ernst Ludwig Kirchner var en av de fire studentene som i Dresden i juni 1905 grunnla Künstler-Gruppe Brücke. De tre andre kjernemedlemmene var Fritz Bleyl, Erich Heckel og Karl Schmidt-Rottluff. Foreningen kom i løpet av noen år til å bestå av en rekke såkalte aktive og passive medlemmer både fra Tyskland og fra utlandet. En av Brückes sentrale målsettinger var å engasjere flest mulig kunstnere og kunstinteresserte som kunne være med og bygge opp ny tysk kunst og nytt tysk kunstmiljø. Gruppens struktur forteller oss i dag noe om hvilke samtidskunstnere de unge grunnleggerne beundret mest.

De aktive medlemmene i Brücke var skapende kunstnere som ønsket å tilby sitt publikum en enestående kunstnerisk opplevelse. Den tyske kunstnerforeningen ønsket mest av alt å erverve kunstnere som tilhørte den nye generasjonen. I sitt program fra 1906 oppfordrer de unge malere med like interesser til å ta del i deres felles bestrebelser, slik at gruppen ikke lenger må bestå kun av fire medlemmer. De søker enhver som ”umiddelbart og uforfalsket gjengir det som driver ham til å skape”.<sup>28</sup> I ettertiden beskrev Kirchner sammenslutningen som et fellesskap av virkelig begavede menn som følte de hadde intet annet valg enn å bli kunstnere.

Det var en lykkelig mulighet som brakte sammen virkelig talenterte menn som, grunnet sin karakter og talent, ikke hadde annet valg enn å bli kunstnere; disses livs- og arbeidsmåte, hvor rar den enn var i den normale personens øyne, var et naivt, rent behov for å bringe kunst og liv i gjensidig harmoni. Og det var nettopp dette, mer enn noe annet, som hadde så sterk innflytelse på samtidskunsten form.<sup>29</sup>

I løpet av noen år sendte Die Brücke atskillige invitasjonsbrev til både tyske og utenlandske kunstnere som de ønsket i sine rekker. Foruten for de tyske malerne Max Pechstein og Emil Nolde, sluttet den sveitsiske maleren Cuno Amiet og nederlenderen Lambertus Zijl seg til gruppen. Finnen Axel Gallén Kallela ble medlem i 1907. Den nederlandske kunstneren Kees van Dongen og Franz Nölken i 1908. De to siste som ble Brücke-medlemmer, var Otto Mueller i 1910 og den tsjekkiske maleren Bohumil Kubišta i 1911. Foreningens korrespondanse tyder på at de forsøkte, om enn forgjeves, å få Henri Matisse og Edvard Munch i sin krets.<sup>30</sup> Det ble aldri til noe fellesskap med disse kunstnere.

I tillegg til de utøvende kunstnerne omfattet Brücke-sammenslutningen også en rekke kunstinteresserte, ”passive” medlemmer. Gruppen ville vinne en stor krets av samlere for sin kunst, og å tilby publikum medlemskap var en fin måte å oppnå det på. Ved å inkludere publikum

og potensielle samlere i sin krets opprettet de et mer direkte forhold mellom skaper og betrakter. Et slikt ønske kan leses allerede ut fra gruppens noe uklare navn.<sup>31</sup> Leopold Reidemeister tolker betegnelsen "Brücke" som metafor for broforbindelse til gruppens passive medlemmer. I 1910, under Brückes blomstringstid, telte de 68 personer. Målet med et slikt interaktivt samarbeid var å knytte arbeid og liv nærmere hverandre og slik forandre offentlighetens bevissthet. Gruppens forsøk på å bygge bro mellom kunst og publikum mislyktes. I 1913 gikk Die Brücke i oppløsning.

## 4 STORBYMOTIV I DIE BRÜCKES VERK. 1908-1914.

### 4.1 Sirkus- og kabaretsener

I tiden rundt århundreskiftet var Tyskland en ung nasjon. Landet var i annen halvdel av 1800-tallet i ferd med å utvikle seg til et moderne, kapitalistisk industrisamfunn og til å bli en av de sterkeste verdensmakter innenfor internasjonal handel og utvikling. Landets stadig bedre økonomiske situasjon og industriell utvikling førte til kraftig urbanisme, økende klasseforskjeller og dermed verre levevilkår for enkelte samfunnslag. Disse politiske og sosiale endringene vekket en rekke protester hos folk som unge tyske intellektuelle engasjerte seg sterkt i.

I sin bok *German Expressionism: Primitivism and Modernity* drøfter kunsthistorikeren Jill Lloyd den tyske ekspresjonismen og dens uttrykkspråk ut fra et nasjonalt synspunkt. Jeg holder meg i det følgende kapitlet til hennes forskningsresultater. Perioden 1890-1914 var i stor grad preget av søken etter nasjonal identitet. En konservativ, nasjonalistisk ideologi begynte å ta form allerede i løpet av 1850-årene. Wilhelm Riehl hadde beskjeftiget seg med denne tematikken og konkluderte med en storby-versus-landsbygd-polaritet. I boken *Land und Leute* (1857-63) definerer han landlivets skikker og dets gjentatte rytme som et symbol på det tyske folkets egentlige kultur. Denne kulturen fremstiller han som det stikk motsatte av det mekaniserte, materialistiske bysamfunnet med rotløse folk, som for eksempel jøder. De tyske nasjonalistene betraktet den jødiske kulturen som et fremmed og forstyrrende element i foreningen av det moderne Tyskland og dets folk. Den konservative fløyen ønsket derfor å polarisere by og landsbygd i forsøk på å stabilisere potensielle usikre forhold.

I *German Expressionism: Primitivism and Modernity* har Lloyd kommet frem til at Die Brücke kjempet for en forsoning av land og by, fortid og samtid. Hun har påvist at en slik syntese har fått sin visuelle form i en rekke av gruppens arbeider. Kirchner og andre kunstnere har behandlet problematikken ved hjelp av en rekke komplekse forestillinger om det primitive kombinert med scener fra moderne storbyer, hvor nye tradisjoner begynte å etablere seg. Den vestlige verden fant dypere interesse for ikke-europeiske kulturer i annen halvdel av 1800-tallet. Europeisk kolonialisme førte til at Vesten den gang fikk større kjennskap til ulike eksotiske kulturer – deres liv, tradisjoner og religiøsitet. Hovedprinsippet i all primitiv kunst var at den var rensket for alle overflødige detaljer og gjort så enkel som mulig for at de vesentlige uttrykksverdiene skulle komme tydelig frem. Og det var nettopp denne grunnregelen Brücke ifølge Lloyd verdsatte mest. De tyske kunstnerne bygget sin ekspressive primitivisme også på Jugendstilens underliggende prinsipper som anti-historisme og individualitet. Gruppens modernisme er ifølge Lloyd særlig tydelig i deres temakrets. Det stadig tilbakevendende motiv i

Brückes arbeider var det moderne livet i storbyene. I sine sirkus- og kabaretsener eller gatebilder fra Dresden og senere Berlin har Kirchner og de andre Brücke-medlemmene gjenspeilet datidens Tyskland. I storbyene har de funnet et uttrykk for nåtid.

Sirkus- og kabaretsener og andre storbymotiver begynte å dukke opp i Kirchners, Heckels og Pechsteins arbeider i 1908. Underholdningsmotivet hadde sine røtter i 1800- tallets franske billedkunst. Daumier var den første som tok opp dette temaet i sitt verk. Senere ble det videreutviklet både av Eduard Manet, Edgar Degas, Henri de Toulouse-Lautrec, Georges Seurat, Kees van Dongen og andre postimpresjonister. Temakretsen hadde en rekke motiver å by på som de enkelte kunstnerne tilnærmet seg hver på sin måte. Teater- og ballettforestillinger, gjengivelse av atmosfæren på de såkalte kafé-konsertene, sirkus- eller kabaretsener var bare noen av de mest populære. Daumiers og Manets primære interesse lå i skildringen av publikum. Degas derimot var mer opptatt av den sterke kontrasten mellom ballettforestillingenes glamour og det slitsomme og ikke like glansfulle livet bak sceneteppet. Toulouse-Lautrec på sin side blandet elementer fra kabareter med utenforstående temaer som prostituerte, klovner eller bohemer, m.a.o. folk som befant seg på siden av samfunnet.

Die Brückes første sirkus- og kabaretsener var i betraktelig grad inspirert av deres franske kolleger. I 1907 dro Pechstein på studietur til Paris. Han ble boende i den franske hovedstaden frem til sommeren 1908. I løpet av denne korte tiden fikk han flere anledninger til å studere moderne fransk billedkunst direkte. Både Henri Matisse, Georges Braque, Charles Camoin, André Derain, Raoul Dufy, Émile Othon Friesz og Albert Marquet var representert på Salon d'Automne i 1907<sup>32</sup> som Pechstein hadde besøkt. Under oppholdet i Paris klarte dessuten den tyske kunstneren å få tre av sine verk utstilt på Salon des Artistes Indépendants.<sup>33</sup> Der fikk han igjen mulighet til å se en rekke fauvistiske verk, for både Braque, Camoin, Derain, Vlaminck, Dufy, Friesz, Marquet og van Dongen deltok på utstillingen. Pechstein etablerte etter hvert kontakt med den sistnevnte, Kees van Dongen. Denne nederlandske maleren var den gang kjent for sine kabaretbilder og malerier av prostituerte og danserinner. Samme år arrangerte dessuten den tyske kunsthandleren Daniel-Henri Kahnweiler en separatutstilling av hans arbeider.<sup>34</sup> I katalogen var kunstneren beskrevet som en stor mester innenfor dans- og konserttematikk. Tilbake i Dresden berettet Pechstein om sitt opphold og den moderne franske billedkunsten som vakte så mye oppsikt blant publikum og kritikere i Paris. Die Brücke fant trolig van Dongens fauvistiske arbeider svært interessante, for allerede neste år ønsket de den franske maleren som medlem. Det fremgår av postkortet Schmidt-Rottluff sendte til den sveitsiske kunstneren Cuno Amiet 8. januar 1909:

Kjenner De van Dongen fra Paris? Vi akter å gjøre ham Die Brückes medlem. Vi tenker også på H. Matisse og E. Munch. Hva tror De?<sup>35</sup>

15. januar 1909 sendte Heckel et brev til en av Brückes viktigste støttespillere, den tyske kunsthistorikeren og kunstsamleren i Hamburg, Rosa Schapire. I brevet bekrefter han at van Dongen har akseptert gruppens invitasjon. I 1909 ble han medlem i Die Brücke. Van Dongen ble etter hvert et viktig sammenbindende ledd mellom franske Les fauves og den tyske kunstnergruppen. Og det var kanskje takket være ham at de franske fauvistene kom til å delta på en utstilling arrangert i Emil Richters galleri i Dresden i september 1908.

Die Brücke lot seg altså påvirke av sine franske kolleger, men mange motiver fant de, som Lloyd har påpekt i boken, også hjemme i Tyskland. En rekke postkort både fra Dresden, Hamburg og Berlin vitner om Kirchners, Heckels og Pechsteins hyppige besøk av ulike sirkus- og kabaretforestillinger. Både cancan-dansere, trapeskunstnere, boksere og mer barnevennlige klovner, akrobater og tryllekunstnere var den gang en meget populær underholdning hos det tyske folket.

## 4.2 Ernst Ludwig Kirchners gatemotiver

I forrige underkapittel ble det påpekt at gruppens sirkus- og kabaretmotiver hovedsakelig var påvirket av den franske fauvismen. Men hva med deres andre storbybilder? Var Kirchners gatemalerier også franskinspirerte? For å finne svar på dette spørsmålet, gir jeg i det følgende avsnittet en kortfattet, kronologisk oversikt over hans gatemotiver. Hensikten er å vise til malerens idémessige og stilistiske utvikling fra de første bildene malt i Dresden til hans senere hovedverk fra Berlin.

*Strasse* er Ernst Ludwig Kirchners aller første gatebilde. Det ble trolig malt i 1908, dvs. i samme år som kunstneren laget det store kabaretbildet *Czardasdansere* (1908, ill. 13). I ”Kirchner in Dresden” hevder Gordon at Kirchner malte *Strasse* i annen halvdel av 1908, etter hans første opphold i Berlin våren/ sommeren 1908.<sup>36</sup> Kirchner gjorde en kort visitt i den tyske hovedstaden på vei til øya Fehmarn, hvor han tilbrakte sommeren. I Berlin besøkte han høyst sannsynlig sin nære venn Pechstein. Gordon antar at de to kameratene tok seg tid til å besøke ”VX. Ausstellung der Berliner Sezession”, der både tysk, fransk og norsk billedkunst var representert. Edvard Munch deltok på utstillingen med fire malerier - *Portrett av Walter Rathenau*, *Havnen i Lübeck*, *Landskap* og *Lübeck*.<sup>37</sup> Ifølge Gordon var det etter nettopp denne

mønstringen, der Kirchner hadde sett Munchs *Portrett av Walter Rathenau*, at han malte *Dodo og hennes bror*, samt sitt første gatebilde *Strasse*.

*Strasse* viser en tydelig innflytelse fra fransk fauvisme. Det er særlig den klare koloritten, den forenklede formen, den organiske linjeføringen og motivets todimensjonale preg som gir assosiasjoner til flere franske verk fra årene 1906-1907. I *Strasse* har Kirchner gjengitt livet i Dresden. Det kan virke som om den tyske kunstneren samtidig ønsket å fange byens hektiske stemning, der man lett kan miste sitt egentlige, individuelle ”jeg”. Menneskets fremmedgjøring er det sentrale temaet også i hans senere arbeider fra Berlin.

Etter 1908 lagde kunstneren en rekke andre gatemalerier som er diametralt forskjellige fra *Strasse*, både i motiv og stil. *Strassenbahn in Dresden (Trikk i Dresden*, ill. 14), *Dresden-Friedrichstadt* (ill. 15), *Fabrik in Dresden (Fabrikk i Dresden*, ill. 16) blant andre er primært beskrivende bilder fra Dresden, der Kirchner først og fremst har konsentrert seg om bylandskapet og ulike arkitektoniske elementer. Hans arkitekturbakgrunn kan være årsaken til denne mangelen på figurative motiver. *Fabrikk i Dresden* viser et kraftverk i Dresden-Friedrichstadt. Kunstneren har i dette bildet valgt å gjengi byens industrielle utkant, samt dens historiske senter. Dresdens elegante bykjerne med park og en gotisk katedral står i sterk kontrast til fabrikkbygningenes høye tårn. Mennesker er nesten helt utelatt. Kun tre figurer er antydnet i forgrunnen. Kirchner viser tydelig kontrasten mellom den gamle arkitekturen og den moderne industrien. Kan det tyde på en idealisering av industrisamfunnet eller en kritikk av samfunnets fremskritt?

Det er vanskelig å tro at *Fabrikk i Dresden* ble lagd kort tid etter at Kirchner malte ferdig sitt store fauvistiske gatebilde *Strasse*. Koloritten i *Fabrikk i Dresden* har lite til felles med de intense fargene i *Strasse*. Borte er den slående spenningen mellom varme og kjølige valører. I *Fabrikk i Dresden* har den tyske maleren brutt med den tradisjonelle malemåten og kombinert to teknikker - blyanttegning og akvarell. Motivet i forgrunnen er tegnet med blyant, mens bakgrunnen er fremstilt ved hjelp av noen få vannfarger. En slik sammenstilling av ulike maleteknikker skaper dramatisk kontrast i verket, samtidig som den understreker den sentrale motsetningen i maleriet.

Etter sommerturen til Fehmarn i 1913 og gruppens oppløsning samme år begynte Kirchner å arbeide på sine gatemalerier fra Berlin. Han hadde på den tiden utviklet seg videre mot en mer detaljert skildring av gatelivet i storbyen. I arbeidene fra den tyske hovedstaden er mennesket og dets fremmedgjøring igjen det sentrale motiv. *Fünf Frauen auf der Strasse (Fem kvinner på gaten*, ill. 17) er et av de første verkene i denne billedserien. Bildet forestiller fem kvinner som står ute på en gate. Figurene har lange kropper og har på seg påfallende like, mørke antrekk. De mangler individuelle trekk og ligner mer på identiske utstillingsobjekter enn levende

personligheter. De fem kvinnene står tett inntil hverandre og ser i ulike retninger. De blir på den måten psykologisk isolerte fra hverandre. Det kan virke som om Kirchner i dette verket ønsket å sette søkelyset på den moderne, industrielle storbyens destruktive krefter, slik Lloyd antyder det i boken *German Expressionism. Primitivism and Modernity*. Ved å fremstille kvinnene som visuelle ekvivalenter, ville kunstneren trolig understreke at de er i ferd med å miste sin individualitet og at det materialistiske bysamfunnet har skylden for det.

Gatebildene fra Berlin viser dessuten hvor mye Kirchners stil hadde forandret seg siden 1908. Mens *Strasse* ble malt under sterk påvirkning fra den franske fauve-bevegelsen, er motiver fra hovedstaden utformet i en ny, svært individuell og uttrykksfull stil. Det moderne storbylivet i Berlin har kunstneren gjengitt gjennom en forenklet og ekspressiv malemåte, trolig påvirket av ikke-europeiske kulturer og deres skulptur. Koloritten er blitt noe mørkere, linjeføringen avbrutt og penselstrøkene kraftigere. I Kirchners billedserie fra den tyske hovedstaden er modernisme og primitivisme ikke lenger holdt i en kontrasterende likevekt. De blir en og samme ting.



## 5 DIE BRÜCKE OG EDVARD MUNCH

### 5.1 Edvard Munch i Tyskland. 1892-1914.

Bernard S. Myers, Eberhard Roters, Donald E. Gordon, Jürgen Schultze og andre forskere som gjennom tidene har studert Kirchners malerier fra Dresden-perioden, er enige om at hans tidlige verk i stor grad ble inspirert av Edvard Munch. I det følgende kapitlet ser jeg derfor nærmere på Munchs opphold i Tyskland, samt Die Brückes forhold og kjennskap til denne norske kunstneren og hans verk. Jeg tar dessuten opp den tyske gruppens stadige benektelse av sine visuelle forbilder. Hensikten med dette kapitlet er å bekrefte eller motbevise de tidligere publiserte påstandene om at Edvard Munchs maleri *Aften på Karl Johan* var en sentral inspirasjonskilde for Ernst Ludwig Kirchner og hans første gatebilde.

Nordmannens kunstneriske debut i Tyskland fant sted i Berlin i 1892 og er i dag kjent som "Die Affaire Munch". Vedtaket om å arrangere en separatutstilling av Munchs arbeider ble tatt i kjølevannet av begivenhetene i Verein Berliner Künstler i 1891. I 1891 avholdt denne kunstnerforeningen sin første internasjonale utstilling i anledning sitt femtiårsjubileum. 3000 arbeider fra hele Europa skulle sendes til en komité med den innflytelsesrike slagmaleren Anton Alexander von Werner i spissen. Otto Sinding ble valgt ut og offisielt godkjent som den norske gruppens talsmann og representant. Men Anton von Werner nektet til slutt å samarbeide med Sinding og valgte i stedet Hans Dahl. Tjueni norske malere leverte en protest mot von Werners oppførsel og trakk offentlig tilbake sine innsendte maleriene. Året etter fikk Munch den æren å vise sine verk på foreningens første enmannsutstilling. Tyskland var gjennom hele 1800- tallet et svært ettertraktet land for norske kunstnere. Flere hadde fått sin første kunstneriske utdanning i Tyskland og noen av disse norske malere hadde til og med bosatt seg der og funnet en stor tysk kjøpende samlerkrets.

5. november åpnet Edvard Munchs første utstilling i Tyskland. Den omfattet femtifem malerier. De fleste av dem var malt i Nizza og Åsgårdstrand i 1891 og 1892. Blant de utstilte arbeidene var *Rue Lafayette* og *Natt i St. Cloud*, to radikale versjoner av fransk neo-impresjonisme. Disse innvarslet Munchs ekspresjonistiske stil som kom til å ta form i de følgende årene. For malerne og kritikerne så vel som de besøkende var imidlertid slike malerier fullstendig fremmede. Fransk neo- og postimpresjonisme var den gang svært lite kjent i Tyskland. Datidens berlinske kunstverden var akademiorientert og nokså provinsiell. Den herskende stilen var fremdeles den mer naturalistisk pregede impresjonismen til Max Liebermann og Fritz von Uhde. Landets kunst- og kulturpolitikk var i slutten av 1800- tallet styrt av den høykonservative

prøyssiske regjeringen med keiser Wilhelm II i spissen. Den berlinske kunstnerforeningen som arrangerte Munchs utstilling i 1892, stod i nær kontakt med den tyske regjeringen.

Inn i dette miljøet brakte Edvard Munch sine verk. Utstillingen skapte sterke reaksjoner både hos publikum og anmelderne. Mønstringen ble omtalt av elleve navngitte og seks ikke navngitte kritikere.<sup>38</sup> Av de elleve navngitte ga fire utstillingen en negativ omtale og seks positiv.<sup>39</sup> Det var spesielt kunstnerens personlige motivvalg, hans symbolistiske stil, formløsheten, den skisseaktige fremstillingsmåten og bruken av dystre farger som ble vurdert svært negativt. I omtalene var arbeidene hans beskrevet som tradisjonsløse og anarkistiske. Ifølge kritikerne hadde Munch latt seg influere av fordervet fransk smak som resulterte i smakløse smørerier. Torill Rambjør har i 2006 skrevet en masteravhandling om resepsjonen av nettopp denne Berlin-utstillingen.<sup>40</sup> I oppgaven drøfter hun blant annet årsaker til den massive, negative kritikken. De utstilte maleriene oppfattet de som en hån mot den herskende akademiske og naturalistiske stilen. For det første hadde den berlinske kunstverden en svært konservativ kunstoppfatning. Munchs verk var ikke malt i den tradisjonelle, akademiske og naturalistiske stilen, og det var ifølge Rambjør en av grunnene til den negative reaksjonen. Det kan tenkes at de tyske tradisjonalistene også så nordmannens billedkunst som en kritikk og en trussel mot borgerlige verdier og livsstil.<sup>41</sup> Hans temaer som sykdom, død, seksualitet ble i Tyskland oppfattet som upassende og samfunnsnedbrytende motiver.<sup>42</sup>

Kort tid etter at utstillingen åpnet sine dører sendte Munch et brev til familien i Norge, der han blant annet forteller om disse omtalene:

Ja nu er udstillingen åbnet – og den vækker en kolosal forargelse – her er nemlig en masse gamle elendige malere der er rasende over den nye retning – Bladene bruger sig forskrækkeligt – dog har jeg i et par fået svært ros – Alle de unge er derimot meget gla i mine billeder.<sup>43</sup>

Utstillingen førte samtidig til en heftig debatt i Verein Berliner Künstler. Foreningen måtte på en eller annen måte vise sin misnøye med Munchs bilder og en av de foreslåtte løsningene var å stenge hele utstillingen umiddelbart. Ved avstemningen var det flertall for at dette skulle gjøres. 12. november ble utstillingens siste dag.

”Skandaleutstillingen” fikk likevel noen positive konsekvenser for den norske maleren. Den vakte et enormt oppstyr landet rundt. Den tyske kunstforhandleren Eduard Schulte tilbød Munch å stille ut de omstridte maleriene i Rheinland. Da nordmannen ikke hadde noen videre planer med

utstillingen, takket han ja til å vise den i Düsseldorf og Köln. Oppmuntret av det høye besøkstallet og det store overskuddet, bestemte Munch seg for selv å arrangere en ny visning i Berlin. Denne fant sted i den fasjonable "Equitable-Palast" i desember 1892 og januar 1893. Den mer eller mindre samme utstillingen vandret deretter til København, Breslau, Dresden og München. Edvard Munch ble i løpet av kort tid en meget kjent og omtalt kunstner i Tyskland. "Skandaleutstillingen" har i ettertiden blitt betraktet som selve begynnelsen på Munchs internasjonale anerkjennelse.

De ovenfor nevnte hendelsene førte til et internt opprør i den berlinske kunstnerforeningen. Hundreogfem medlemmer stemte imot forslaget om å umiddelbart stenge utstillingen. Åttiåtte medlemmer med Max Liebermann i spissen trakk seg i protest og dannet senere en ny, friere forening som fremfor alt ønsket å vise moderne utenlandsk kunst i Tyskland. Denne fikk i 1898 betegnelsen "Berliner Sezession". I 1904 fikk Edvard Munch tildelt medlemskap i denne nye kunstnerforeningen.

På grunnlag av begivenhetene i 1892 bestemte Munch seg for å søke medlemskap i Verein Berliner Künstler. Først og fremst for å provosere. Munchs søknad ble avslått med syttisju mot trettini stemmer. Men nordmannen lot seg ikke skremme av det negative utfallet og all kritikken rettet mot hans kunst. Han bestemte seg for å bli i Tyskland og leie et atelier i Berlin. Der knytter han et nært vennskap med August Strindberg og en rekke andre diktere, litterater og filosofer som møttes i vinkneipen "Zum schwarzen Ferkel". Dette miljøet stimulerte Munchs kreativitet og holdt ham i Tyskland. I 1902 opplevde den norske kunstneren sitt første betydelige gjennombrudd. Livsfrisen ble vist på den femte utstillingen til Berliner Sezession. Utstillingen brakte ham mer anerkjennelse og en viss økonomisk fremgang. "Det hele er som et eventyr", skrev han hjem. I 1902 stiftet nordmannen dessuten bekjentskap med øyelegen Max Linde i Lübeck. Linde ble straks en nær venn, samt Edvard Munchs første mesén. Frem til 1907 var den norske kunstneren ofte gjest hos familien Linde i Lübeck. Han utarbeidet en mappe med tittelen *Fra Linde-huset* som inneholdt fjorten raderinger og to litografier. I gjengjeld satte Linde på det tidspunktet i gang arbeidet med å skrive bok om Munch. Denne fikk tittelen *Edvard Munch und die Kunst der Zukunft* og ble utgitt i Berlin i 1902 (andre opplag 1905). Samme år kom maleren i kontakt med en annen viktig støttespiller, Landesgerichtsrat Gustav Schiefler. Schiefler kom til å bli en nær venn og en ivrig samler av Munchs kunst, særlig grafikk. Det var nettopp han som begynte å kartlegge hele Munchs grafiske produksjon. Med sine publikasjoner bidro Linde og Schiefler ytterligere til å øke nordmannens berømmelse. I 1904 tegnet han dessuten kontrakt med de tyske kunsthandlerne Commeter og Cassirer om enerett på salg av malerier og grafikk.

Munchs store internasjonale gjennombrudd kom i 1912, da han på Sonderbund-utstillingen i Köln ble fremstilt som en av de ledende samtidige ”ekspresjonistene”<sup>44</sup>. Utstillingen skulle, på samme måte som Roger Frys ”Manet and the Post-Impressionists” i London i 1910, gi et overblikk over de viktigste tendensene i europeisk avantgardekunst. Utstillingskomitéen planla opprinnelig å fremstille Max Liebermann og Edvard Munch som to motsetninger. Liebermann skulle representere den tyske impresjonismen. Munch skulle på sin side representere den nye, internasjonale avantgarden som i katalogen ble omtalt som ”ekspresjonismen”. Den tyske maleren trakk seg til slutt fra deltagelsen, og Munch alene ble fremstilt som et representativt forbilde for all ung, progressiv kunst. Som den eneste nålevende kunstner disponerte han egen stor sal. Han stilte ut tretti malerier og var den gang, tjue år etter ”skandaleutstillingen” i Verein Berliner Künstler, betraktet som et akseptabelt forbilde, nettopp fordi han, i motsetning til franskmannen Henri Matisse, var en germaner. Matisse fikk derimot en beskjeden plass, til tross for at hans innflytelse var tydelig i mange arbeider rundt om i utstillingssalene. Marit Werenskiold påpeker denne tilsidesettelsen av Matisse i sin doktoravhandling. Hun hevder at datidens politiske situasjon i Europa var årsaken til denne slags diskriminering. Tyskland ønsket i begynnelsen av det nye århundret å definere seg selv som egen nasjon. Landets sterke nasjonalistiske tendenser gjenspeilet seg på en rekke områder, kunst- og kulturlivet inkludert. Den tyske intelligensen kjempet sterkt mot ”Überfremdung”, altså altfor stor utenlandsk, dvs. fransk, innflytelse på kunst- og kulturmiljø i landet. Arrangørene av Sonderbund-utstillingen ønsket av den grunn å fortie Henri Matisses store betydning for den ekspresjonistiske billedkunstens oppvekst i Tyskland og heller understreke dens røtter i germansk kunst til Vincent van Gogh og Edvard Munch. Etter første verdenskrig ble ifølge Werenskiold begrepet ekspresjonisme brukt kun om den tyske avantgarden, Die Brücke inkludert.

## 5.2 Die Brückes kjennskap til Edvard Munchs verk

Die Brücke hadde allerede i sin tidlige fase en rekke anledninger til å bli kjent med nordmannens verk. Flere kunsthandlere i Dresden eide på den tiden en stor mengde av Munchs grafikk. På begynnelsen av 1900- tallet var han fremdeles økonomisk avhengig av å selge sine arbeider, og grafikk var en relativt billig og enkel løsning på variert masseproduksjon. Kirchner og resten av Die Brücke kan også ha studert Munchs (og andre kunstneres) stil indirekte gjennom ulike publikasjoner som den gang var tilgjengelige i Tyskland. I 1902 (andre opplag i 1905) publiserte Max Linde, den norske kunstnerens mesén og nære venn, sin bok *Edvard Munch und die Kunst der Zukunft*. I 1905 utkom Hermann Essweins bok *Edvard Munch*.<sup>45</sup> I denne publikasjonen blir nordmannen presentert som en urtypisk germansk kunstner. I *Die Zeitgenossen* fremstiller Arthur Moeller van den Bruck Munch på tilsvarende måte. En annen nevneverdig artikkel, ”Correspondance de Bohème”, ble samme år publisert i franske *Gazette des Beaux Arts*. Forfatteren William Ritter beskriver her den norske kunstneren som en som dyrker det heslige fremfor det vakre.<sup>46</sup> Kirchner kom dessuten til å eie en svært omfattende boksamling og sørget dermed for at gruppen holdt seg orientert om utviklingen i den europeiske avantgardekunsten. Hans bibliotek inneholdt en stor mengde bøker om Edvard Munch, samt publikasjoner, hvor den norske kunstneren blir svært mye omtalt. Kirchner abonnerte i tillegg på ulike tyske og franske tidsskrifter som hele tiden trykket anmeldelser av moderne billedkunst.

Die Brücke og Edvard Munch hadde i tillegg flere felles venner og bekjente som bidro ytterligere til å styrke deres gjensidige forbindelse. Den tyske kunstsamleren Gustav Schiefler var en av dem. Han ble etterhvert en nær venn av både Munch og Kirchner og utvekslet brev med begge kunstnerne. Schiefler ga blant annet ut en katalog over Edvard Munchs grafikk.<sup>47</sup> Kirchner eide denne boken. Av Kirchners korrespondanse med Schiefler framgår det at han også kjente til hans artikkel ”Das Werk Edvard Munchs”<sup>48</sup>. Kirchners bibliotek omfattet videre Julius Meier Graefes *Entwicklungsgeschichte der moderne Kunst* fra 1904. Den tyske kunstneren eide også Meier-Graefes *Der moderne Impressionismus*.<sup>49</sup> Meier-Graefe var dessuten blant de fire bidragsytere som stod bak den første boken om Edvard Munch. Denne fikk tittelen *Das Werk von Edvard Munch. Vier Beiträge von Stanislaw Przybyszewski, Franz Servaes, Willy Pastor und Julius Meier-Graefe* og kom ut i 1894. Det er derfor høyst sannsynlig at Kirchner og resten av gruppen hadde kjennskap til denne publikasjonen.

Kirchner kan også ha sett Munchs arbeider i forskjellige gallerier rundt om i landet. I det følgende avsnittet omtaler jeg flere av Edvard Munchs utstillinger i Tyskland i årene 1902-1908. Disse er etter min vurdering av størst betydning for oppgavens tema og problemstilling. En

fullstendig liste over den norske kunstnerens utstillinger i denne tidsperioden følger i Appendix (s. 74-75).

Allerede før 1905 ble det i Dresden og andre byer i den østlige delen av Tyskland arrangert utstillinger av Edvard Munchs verk. Kirchner kan ha sett disse mønstringene, eller i det minste ha lest om dem i lokale aviser. I 1906 var Edvard Munch allerede en temmelig kjent kunstner i Tyskland. Hans utstillinger rundt om i landet ble stadig omtalt i pressen. Flere bøker om Munch og hans verk var blitt publisert. Så når han i februar viste tjue malerier i Sächsischer Kunstverein i Dresden, visste Die Brücke trolig godt hvem Edvard Munch var. Jeg antar at Kirchner, som den gang var bosatt i Dresden, hadde besøkt utstillingen. I 1908 arrangerte Berliner Sezession sin femtende utstilling, der Munch deltok med fire malerier.<sup>50</sup> Kirchner tilbrakte sommeren 1908 på Fehmarn. Ifølge Donald E. Gordon gjorde han en kort visitt i den tyske hovedstaden og så denne mønstringen.

### **5.3 *Aften på Karl Johan* i Tyskland**

Ernst Ludwig Kirchner holdt seg altså godt orientert om utviklingen i moderne tysk og fransk billedkunst. Edvard Munch var hovedtema i en rekke bøker og artikler som ble publisert i de første årene av 1900- tallet. Hans utstillinger ble ofte omtalt i forskjellige aviser og tidsskrifter. I perioden 1902-1908 hadde dessuten nordmannen markert seg i Tyskland med flere titalls utstillinger. Noen av dem har trolig Kirchner sett. Det er derfor rimelig å spørre seg i hvilken grad han ble påvirket av Munchs billedkunst?

Donald E. Gordon har rett når han setter noen av Kirchners tidlige arbeider i direkte forbindelse med nordmannens verk. Disse ungdomsverkene indikerer at den norske maleren var et av Kirchners fremste forbilder. Det er særlig en rekke arbeider fra årene 1906-1908 som viser denne sterke påvirkningen.<sup>51</sup> Det finnes formale likheter også mellom hans første gatebilde *Strasse* og Munchs maleri *Aften på Karl Johan*. Disse har gjennom årene blitt drøftet av flere kunsthistorikere i ulike publikasjoner.<sup>52</sup> Det spørsmålet som gjenstår å stille, er om Kirchner hadde sett det norske gatebildet på en eller annen utstilling i Tyskland, i så fall når og hvor, eller om likhetene mellom de to maleriene kan anses for å være tilfeldige.

*Aften på Karl Johan* ble vist på flere utstillinger på kontinentet i tidsrommet 1902-1907. På ”V. Ausstellung der Berliner Sezession” i 1902 deltok Munch med tjueåtte arbeider. Det var trolig nettopp *Aften på Karl Johan* som på utstillingen fikk tittelen *Strasse*, for Munch selv kalte de første utkastene til dette maleriet *Gate*.<sup>53</sup> Bildet var nr. 200 i katalogen.<sup>54</sup> I februar og mars

1903 viste Munch noen malerier, samt grafikk hos P.H. Beyer & Sohn i Leipzig, en by ikke langt fra Dresden. Fotografier fra utstillingssalene beviser at *Aften på Karl Johan* var blant de utstilte arbeidene.<sup>55</sup> Året etter hang det norske gatebildet på "Den Frie Udstilling" i København. Der fikk den tittelen *Halbdunkel*, dvs. Halvmørke.<sup>56</sup> Nordmannens dystre gatemaleri var også vist på den store Munch-utstillingen i Praha i 1905. Det ble utstilt som nr. 65 under tittelen *Ulice*.<sup>57</sup> Udo Radenius omtalte denne begivenheten i sin artikkel "Prager Salon" som ble publisert i *Internationalen Kunst- und Theaterzeitung Dresden* 5. mars 1905. Die Brücke kan ha lest artikkelen. I 1906 hang *Aften på Karl Johan* i Museum Folkwang i Hagen.<sup>58</sup> Også i 1907 ble bildet trolig vist i Tyskland. På "Collectiv-Ausstellung von Edvard Munch" i Kunst-Salon Fischer i Bielefeld hang et maleri som i katalogen igjen kalles *Strasse*.<sup>59</sup>

Munchs gatebilde *Aften på Karl Johan* ble altså utstilt i Tyskland ved flere anledninger i perioden 1902-1907, men ingen av utstillingene ble avholdt i Dresden. *Aften på Karl Johan* hang heller ikke i noen av utstillingssalene til "XV. Ausstellung der Berliner Sezession" som Kirchner trolig hadde sett. Jeg har dessuten ikke funnet noen dokumentasjon som kan vise at den tyske kunstneren hadde besøkt de ovenfor nevnte utstillingene der det norske gatebildet ble vist, eller at Kirchner hadde sett *Aften på Karl Johan* avbildet i pressen eller i litteraturen om Edvard Munch som den gang var blitt utgitt.

## 5.4 Brückes kontakt med Edvard Munch

Die Brücke og Edvard Munch hadde noen felles venner som formidlet kontakten dem imellom. Den tyske kunstsamleren og kunstkritikeren Gustav Schiefler var en av dem. Han ble etterhvert en nær venn av både Munch og Kirchner og kom til å utveksle brev med begge kunstnerne. Den første hittil dokumenterte interessen for å etablere kontakt med Edvard Munch, kom etter initiativ fra Emil Nolde. I mai 1906 ble Nolde av Commeter Kunsthandel henvist til nettopp Schiefler. Commeter så umiddelbart flere likheter mellom Noldes og Munchs arbeider og det var trolig grunnen for at Schiefler ble kontaktet. Han arbeidet nemlig den gang med sin katalog over Munchs grafiske verk, *Verzeichnis des graphischen Werks Edvard Munchs*. Noldes brev til Schiefler, datert 6. juni 1906 og sendt fra Guderup på Als, vitner om at den tyske kunstneren hadde vært på besøk hos Schiefler:

Det gjør en så godt å møte en virkelig tøylesløs, levende interesse, og det er det inntrykket jeg fikk i Deres hus. Og de vakre bildene hos Dem, akten av Munch og de to bildene av van Gogh er så herlige, inntrykket de gjorde følger en lenge, her i denne bortgjemte avkroken tenker man tilbake på slikt.<sup>60</sup>

Under dette besøket hos Schiefler var Nolde ennå ikke blitt medlem i Die Brücke, men det kan tenkes at han senere delte sine opplevelser med gruppen. De fire arkitekturstudentene hadde trolig sett Munchs utstilling i Sächsischer Kunstverein i Dresden i februar 1906 og kjente nordmannen og hans verk også indirekte fra forskjellige publikasjoner og avisomtaler. Det er rimelig å tro at det var nettopp Nolde som oppfordret gruppen til å invitere Munch til å delta på en av deres utstillinger. Denne første henvendelsen til Edvard Munch fant sted på høsten 1906. I brevet som ble sendt til Commeter i Hamburg, forteller Schmidt-Rottluff på vegne av Die Brücke om den planlagte utstillingen av moderne tresnitt.<sup>61</sup> Mønstringen han snakker om i brevet, var Brückes andre gruppeutstilling. Den åpnet sine dører i desember 1906 i utstillingssalen til Karl-Max Seiferts lampefabrikk i Dresden-Löbtau, Gröbelstr. 17. Gruppen inviterte i den anledning Munch til å delta og ba ham sende seks tresnitt. Invitasjonen inngår i en serie brev og postkort Die Brücke sendte til Edvard Munch i årene 1906-1909. I 1974 publiserte Marit Werenskiold hele denne korrespondansen mellom den tyske sammenslutningen og den norske kunstneren. Serien omfatter syv brev og to postkort. Alle er signert av Karl Schmidt-Rottluff. Samlingen befinner seg i dag på Munch museet i Oslo. Dette omfangsrike materialet ble noen år senere utgangspunktet for utstillingen "Die Brücke - Edvard Munch". Mønstringen fant sted på Munch museet i Oslo i perioden 16. oktober til 26. november 1978.



I et påfølgende postkort, datert 27. oktober 1906 og sendt til Munchs hotell i Berlin, gjentar Die Brücke forespørselen om å delta.<sup>62</sup> Det er så langt ikke funnet noen dokumentasjon som antyder at Munch svarte på invitasjonen. Han kjente den gang kun overfladisk til gruppens virksomhet og deres arbeider. Die Brücke var primært en utstillingsorganisasjon som ønsket å være et alternativ til vanlige kunsthandlere som Commeter og Cassirer. Det kan derfor tenkes at Munch ikke ville risikere ubehagelige forhandlinger med Cassirer, som fra 1904 hadde alle salgsrettigheter for Munchs grafikk i Tyskland.

To år senere var den norske kunstneren allerede godt kjent med Die Brückes verk. Det var da gruppen gjenopptok kontakt med Munch. 8.juni 1908 sendte Schmidt-Rottluff et nytt brev, hvor han på vegne av hele gruppen inviterer Munch til å delta på utstillingen de arrangerte hos Richter i Dresden i september 1908.<sup>63</sup> Schmidt-Rottluffs neste brev, skrevet ti dager senere, bekrefter at Munch hadde sagt seg villig til å delta:

Det gleder meg stort at De vil stille ut sammen med «Brücke» - og det er tidsnok å få Deres beslutning innen midten av august – dog ville jeg være Dem meget forbunden dersom jeg kunne vite det da.<sup>64</sup>

Av tyskerens brev til Munch fra 18. august 1908 framgår det at galleriet ennå ikke hadde fått nordmannens bilder, og at Munch til slutt ikke hadde til hensikt å stille ut sammen med Die Brücke:

Høyst ærede Herr Munch, Det er på høy tid at Deres bilder avgår til Dresden, til Brücke-utstillingen hos Emil Richter. Ærbødigst Schmidt-Rottluff.<sup>65</sup>

Den norske kunstneren hadde høyst sannsynlig flere grunner til å avslå Die Brückes andre invitasjon. Han var klar over hvilke konsekvenser en slik felles opptreden kunne få for hans vedkommende. Han fryktet kanskje at den unge generasjonen i Die Brücke ville knuse ham som representerte den gamle garden. Årsaken til at Munch takket nei til en felles opptreden, kan etter min mening også ligge i hans urolige og stressede sinn. På dette tidspunktet ventet nemlig Munch spent på hvilke reaksjoner hans siste versjon av *Marats død*, utstilt på Salon des Indépendants i Paris, ville bringe. Det kan derfor tenkes at han da var mer opptatt av å erobre den franske hovedstaden med sin kunst enn å stille ut i lag med Die Brücke.

I oktober 1908 ble Munch som kjent innlagt på dr. Daniel Jacobsons klinikk i Danmark. I begynnelsen av 1909 var han fremdeles i København. På det tidspunktet ble nordmannen invitert til å stille ut sammen med Schmidt-Rottluff i Weimar. Brevet, som var datert 27. januar 1909, ble denne gang sendt til Gustav Schiefler. Han var siden januar 1909 blitt en sentral brevformidler mellom Künstlergruppe Brücke og den norske maleren. 29. januar 1909 skrev Schiefler til Munch:

I forgårs fikk jeg et brev fra herr Schmidt-Rottluff... Han ba meg om å meddele Dem følgende: Köttschau- Weimar ville i slutten av mars/ begynnelsen av april i 2-3 uker vise noen av bildene hans (Schm.-R.) og ønsker gjerne også noen av bildene Deres, hvis jeg kunne velge, ville det være de som aldri var blitt utstilt i Weimar. Jeg ber Dem skrive til meg, om dette er mulig, slik at jeg kan gi ham beskjed. Deres Schiefler.<sup>66</sup>

Etter å ha fått vite at Munch kunne tenke seg å delta på den planlagte utstillingen i Weimar, kontaktet Schmidt-Rottluff Munch direkte selv. Han sendte to brev. Det første er datert 8. februar<sup>67</sup>, det andre er udatert<sup>68</sup>. I brevene avtaler han konkrete detaljer rundt utstillingen. Våren 1909 ble Munch utskrevet fra dr. Jacobsons klinikk og var, med alle sine malerier, reist hjem til Norge. Av Schmidt-Rottluffs siste brev, sendt i slutten av mars, fremgår det at han nok en gang hadde blitt skuffet.<sup>69</sup> I samme brevet vedla han den tredje og siste invitasjonen til en Brücke-utstilling, denne gang i Kunstsalong Emil Richter i perioden 15. - 31. juni 1909.<sup>70</sup> Heller ikke denne gang svarte Munch på brevet. Schiefler sendte derfor en ny invitasjon. Denne var datert 7. mai 1909:

Herr Schmidt-Rottluff har bedt meg om jeg kunne meddele Dem at De kan sende 2 bilder til en utstilling som Die Brücke arrangerer i Dresden i juni.<sup>71</sup>

Schiefler viste samtidig at Munch var reist hjem til Norge og at maleriene hans ikke var tilgjengelige i Tyskland. Det videreformidlet han til Die Brücke. Sommeren 1909 gjorde Schmidt-Rottluff et siste forsøk på å få Munch til å stille ut sammen med dem i Tyskland. I et udatert brev lurte han på om den norske kunstneren vil delta på en tomannsutstilling i Weimar, den som opprinnelig skulle finne sted på våren.<sup>72</sup>

Til tross for alle disse invitasjonene, hadde Die Brücke altså ikke fått Munch til å delta på noen av deres utstillinger. I katalogen til utstillingen "1905-1935 Ekspresjon!": Edvard Munch -

tysk og norsk kunst i tre tiår” som fant sted på Munch-museet i 2005-2006, diskuterer Arne Eggum hvorvidt den egentlige årsaken til de mislykkete forsøkene kunne være at den tyske kunstnerforeningen ikke var ivrig nok etter å stille ut sammen med Munch?<sup>73</sup> Flere sekundære kunstnere gjestet gruppens utstillinger og Munch hadde ifølge Eggum ingen grunn til å føle seg beæret ved disse henvendelsene. Og hvorfor ble nordmannen aldri tilbudt medlemskap i gruppen? Det ville vært et mer tydelig tegn på at Brücke beundret hans verk. Kan det være at Schmidt-Rottluff og resten av sammensetningen var litt bekymret for at Munch ville stjele all oppmerksomhet og selge mer på bekostning av Die Brücke? Det er i dag nærmest umulig å finne svar på disse spørsmålene. Vi vet at den tyske kunstnergruppen og Edvard Munch kun ved én senere anledning fikk stille ut i fellesskap. Det var på Sonderbund-utstillingen i Köln i 1912. Der ble Edvard Munch fremstilt som en av de ledende samtidige ekspresjonister og et av de viktigste forbilder for tyske avantgardekunstnere, Die Brücke inkludert. Det er mulig at det var nettopp det gruppen etter hvert begynte å frykte og at det var årsaken til den aldri realiserste utstillingen med den norske kunstneren. Grunnet historiske omstendigheter, var Edvard Munchs innflytelse, både på Sonderbund-utstillingen og i senere tid, blitt noe overdrevet, men at Die Brücke i sin tidlige fase fant inspirasjon hos Edvard Munch, er riktig.

## 5.5 Edvard Munch – et benektet forbilde

Det som i mange tiår har gjort Brücke-forskningen vanskeligere, er den tyske sammenslutningens konstante avvisning av all utenlandsk påvirkning. Både Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel og Karl Schmidt-Rottluff har siden første verdenskrig konsekvent benektet sine visuelle forbilder.<sup>74</sup>

Den eneste som bekjente sin beundring for Edvard Munchs kunst, var Max Pechstein:

Vi gjenkjente våre felles lengsler, vår felles begeistring over synet av van Gogh og Munch... Kirchner var mest begeistret for sistenevnte.<sup>75</sup>

Flere kunsthistorikere har etter annen verdenskrig stilt en rekke spørsmål rundt Brückes forhold til Edvard Munch. En av dem var Gustav Vriesen. I 1946 tok han kontakt med de ennå levende Brücke-medlemmene Erich Heckel og Karl Schmidt-Rottluff for å få høre deres syn på saken. De to kunstnernes brev til Vriesen ble for første gang publisert i tidsskriftet *Schanze* i 1951.<sup>76</sup> Deres svar var mer eller mindre det samme. Både Heckel og Schmidt-Rottluff benektet kategorisk at de hadde noen kjennskap til Edvard Munch og hans verk i tiden før 1910. Schmidt-Rottluff utelukker i sitt brev Munchs innflytelse på utformingen av den tidlige Brücke-stilen. Ifølge ham er selv den enkleste stilkritiske undersøkelse av deres arbeider et sterkt nok bevis på at Munch ikke hadde påvirket Brücke. Schmidt-Rottluff påstår videre at den norske kunstneren var altfor ”jugendstilaktig”. Han argumenterer videre med at den tyske kunstnergruppen ble kjent med Munchs verk først på et tidspunkt da deres egen stil allerede var utviklet. Også Heckel hevder at nordmannens arbeider frem til 1910 var helt fremmede for Brücke-kunstnerne. Men hvorfor ville gruppen så gjerne få Edvard Munch med på sine utstillinger, hvis de ikke kjente til hans verk og stil?

Ernst Ludwig Kirchner var kanskje den ivrigste til å skjule sine visuelle forbilder i et forsøk på å motbevise påstander om utenlandsk innflytelse. Han mente at han aldri hadde latt seg påvirke av andre, unntatt Lucas Cranach, Matthias Grünewald, Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach, Peter von Cornelius, Rembrandt, Albrecht Dürer.<sup>77</sup> Men hvorfor hadde Kirchner katalogisert og antedatert sine ungdomsverk, hvis han ikke hadde noe skjule? Kirchners upubliserte korrespondanse tydeliggjør nemlig at hans første antedatering av tidligere arbeider fant sted under en av hans mentale kriser vinteren 1917-1918.<sup>78</sup> Kunstneren var den gang innlagt på Sanatorium Bellevue i Kreuzlingen. Hans tilstand var ifølge et øyenvitne svært dårlig.<sup>79</sup> I løpet av det ti måneders lange oppholdet i Kreuzlingen var han trolig nødt til å begrense sin kunstneriske virksomhet til det minimale. Kirchner led nemlig av en delvis lammelse i hendene

og var derfor ikke i stand til å male lenge av gangen.<sup>80</sup> Han viet derimot mer tid til granskning og vurderinger av sitt verk. Ved å antedatere sine ungdomsverk fra Dresden ønsket kunstneren å bevise sin lederstilling i utviklingen av moderne tysk kunst. Samme hensikt hadde hans teoretiske uttalelser i tyske blader som *Das Kunstblatt*, *Genius* eller *Cicerone* og den av ham oppfunne kunstfiguren Louis de Marsalle. Under pseudonymet Louis de Marsalle publiserte tyskeren rosende omtaler av seg selv og sine arbeider.<sup>81</sup> Han ville på denne måten bevise at det var nettopp han som hadde lagt grunnen for en ny tysk kunst, og at denne kunsten hadde vokst frem uten utenlandsk innflytelse.

At Kirchner virkelig benektet sine visuelle kilder fremkommer av en rekke brev, blant annet ett han sendte til Gustav Schiefler 23. mars 1917. Brevet ble skrevet i forbindelse med et manuskript Scheifler hadde sendt ham til uttalelse. Her foreslår maleren at en rekke avsnitt må utelates og begrunner deretter sin avgjørelse som følger:

Jeg har ikke vært sammen med Heckel på flere år, og jeg vil ikke at det skal nevnes noe forhold til Heckel i en avhandling om meg. Spesielt da jeg derved ville bli utelukket og fortiet, jeg, som jeg vel tør si Dem, som alltid har vært den givende.<sup>82</sup>

Videre i samme brev står det:

Jeg har slett ingenting til felles med Marc og Munch. Munch holder jeg for å være et anstendig menneske og kunstner. Marc rotet mye rundt i atelieret, og han slepte i sin tid med seg mapper med grafikk fra meg. Jeg tror ikke det minste på ektheten i hans kunst. De linjene som jeg gjerne ville ha ut av Deres høyt ærede avhandling er vedlagt [...] Jeg vil iallfall ikke bli nevnt sammen med disse folkene fra Deres munn. I dag står jeg alene, slik jeg alltid har stått.<sup>83</sup>

I et annet brev til den tyske kunstsamleren Gustav Schiefler, datert 31. mars 1919, benekter Kirchner igjen at Munch har vært en av hans sentrale inspirasjonskilder:

Malerne Nolde og Munch forsvaret jeg fordi jeg betrakter dem som ærlige mennesker. Men personlig gir de meg heller ikke i dag noe som kan være verdt å strebe etter. Jeg begriper derfor ikke hvorfor folk kommer med slike anklager. Mine bilder er mitt eneste våpen imot disse anklagene.<sup>84</sup>

I samme brev gjør han det klart at han i sin tidlige fase ikke kjente kunstnere som Nolde, Matisse og Munch, ikke en gang ved navn.<sup>85</sup>

Ett år senere hevder Kirchner plutselig at han ble kjent med den norske kunstneren og hans verk i 1909. 24. september 1920 sendte Kirchner et brev til Schiefler, der han forklarer at han frem til 1909 ikke forlot Dresden og at han av den grunn ikke kan ha hatt noe kjennskap til Edvard Munch og hans grafiske verk:

I Dresden var Munchs grafiske blad aldri blitt vist i tiden før 1909. Derfor er det først i 1915 i Berlin og så her i Zürich i 1922 at jeg fikk se Munchs grafikk for første gang. Jeg ble med andre ord kjent med hans grafiske arbeider først på et tidspunkt da min egentlige stil for lengst var utviklet. Det er virkelig avskrekkende når en må være vitne til en slik historieforfalskning.<sup>86</sup>

Flere av de ovenfor nevnte påstandene er ukorrekte. Vi vet i dag at Kirchner oppholdt seg i 1903-1904 i München og at han tilbrakte sommeren 1908 på Fehmarn og trolig også i Berlin. Dessuten var det allerede i 1902 i Dresden blitt arrangert en utstilling av Edvard Munchs verk. I perioden august - september stilte den norske kunstneren ut sin grafikk hos Emil Richter.<sup>87</sup> Kirchner hadde sett Munchs grafikk også i ulike publikasjoner som Brücke selv eide eller var kjent med.

Noen år senere hadde Kirchner igjen kommentarer til en artikkel om hans kunst. Karl Scheffler skrev den gang en anmeldelse av akademiutstillingen i 1924. Omtalen ble publisert i tidsskriftet *Kunst und Künstler*. I det avsnittet som førte til Kirchners raseri, mener Scheffler at Kirchner har hatt sitt forbilledlige utgangspunkt i Edvard Munchs kunst:

Man blir ofte påminnet om Munch i utstillingen. Sterkest i tegningene, raderingene, tresnittene og akvarellene til Kirchner. Han liker ikke å høre det, men det er nå engang slik. Munchs fulle sanselighet mangler, men mye av finheten hans, hans sjelelige ynde, er overtatt.<sup>88</sup>

Kirchner reagerte sterkt på Schefflers artikkel og nektet til slutt å gi ham tillatelse til å reproducere hans arbeider. I et brev til kunstsamleren Gustav Schiefler forteller den tyske maleren om sin hevn:

Det er naturligvis hevnen for at jeg avviste bønnen hans. Men jeg er glad for at jeg ved å nekte avbildningene viser at jeg avviser Scheffler. Han er den eneste som fortsatt snakker

om dette eventyret om Munch-opphavet. Hva har jeg med Munch å gjøre? Vi er jo motsetninger. Men det er helt fortvilende, man kan gjøre hva man vil, man blir alltid misforstått og forfulgt i Berlin. Av ren menneskelig ondskap. De ville sikkert heller ikke ha interessert Dem for arbeidet mitt dersom jeg var en avlegger av Munch, ham har De jo i original [...] Det har aldri vært en hemmelighet hvem jeg har lært mest av. Det har aldri vært hemmelig at jeg har lært mye av og kopiert gamle mestere, indere, Dürer og Rembrandt. Men av Munch har jeg aldri lært noe, for av ham er det virkelig ingenting man kan lære. Hans verk er altfor svakt og dårlig i sin form og stil.<sup>89</sup>

I 1930 ble Munch i nok en publikasjon<sup>90</sup> ansett for å være ”Vater der Modernen Deutschen Maler”, dvs. ”de moderne tyske malernes far”. 23. desember 1930 skrev Kirchner til Dr. Hagemann: ”Hele den unge generasjonen av tyske kunstnere som Munchs etterfølgere? Forfalskning!”<sup>91</sup>

Tre år senere måtte Kirchner igjen forklare at han aldri var blitt innfluert av Munch. Ifølge dette brevet til Frédéric Bauer fant han heller ingen inspirasjon hos Matisse:

I 1904-05 var Matisse fullstendig ukjent i Tyskland. Derfor kan det ikke være snakk om noen innflytelse, liksom lite som Munchs. Hvor lenge må jeg enn kjempe mot disse flaggermusene?<sup>92</sup>

I 1935 gjorde Kirchner det nok en gang klart at hans kunst ikke var Munch-inspirert. Det dreide seg om et brev til Israel Beer Neumann, datert 21. september 1935. I brevet skriver den tyske maleren følgende:

Jeg ble virkelig ikke påvirket av Munch. Jeg kjente ham jo slett ikke før 1912. [...] Den gang, i 1912 eller 1913, da Munch hadde sin store grafikk-utstilling, hadde jeg allerede lagd flere og nyere verk enn Munch. [...] Jeg måtte finne andre veier. De har jeg funnet. Frem til i dag har jeg arbeidet fritt og kunnet leve av kunstsalg...<sup>93</sup>

Så sent som ett år før sitt selvmord betegnet Kirchner Munchs malerier som dystre og menneskefiendtlige, som den rene motsetningen til hans egne sensuelle og livsglade arbeider.<sup>94</sup> I det samme brevet til Carl Hagemann, datert 7. oktober 1937, stiller den tyske maleren seg uforstående til det faktum at Edvard Munch bestandig blir trukket frem som hans sentrale visuelle kilde:

Denne tåpeligheten med Munch kan visstnok ikke utryddes. Jeg er sannsynligvis blitt forvekslet med Nolde eller Heckel. De kjente Munch via Schiefler, men ikke jeg. Jeg ble kjent med Schiefler først mye senere og har sett hans samling først nå.<sup>95</sup>

At Kirchner faktisk var begeistret for Munch, er også dokumentert i andres korrespondanse, blant annet i et brev Max Pechstein sendte Georg Biermann i 1919. I brevet tenker Pechstein tilbake på begivenhetene som fant sted i 1906:

Vi gjenkjente våre felles lengsler, vår felles begeistring over synet av van Gogh og Munch... Kirchner var mest begeistret for sistnevnte.<sup>96</sup>

I et annet brev, datert 6. august 1923, som Kirchner sendte til Gustav Schiefler, gir den tyske maleren uttrykk for sin begeistring over Schieflers nye bok om Munchs grafikk. Av brevet framgår det at han kunne tenke seg en tilsvarende publikasjon over sine egne arbeider:

Deres Munch-bok hos Arnold er meget god. Den inneholder et stort antall for meg ukjente arbeider, f.eks. raderingen «Lübeck» - som en Dürer-akvarell. Dersom De skulle ha lyst, og anledningen skulle by seg, så ville jeg ikke være utilbøyelig til å la en slik publikasjon med mine arbeider komme ut hos Arnold.<sup>97</sup>

Vi vet i dag at Kirchner etter hvert avviste alle sine forbilder, unntatt blant andre Albrecht Dürer. Sammenligningen av Munchs verk «Lübeck» med en *Dürer-akvarell* kan derfor tolkes som en svært positiv kritikk.

I dette kapitlet har jeg tatt for meg Künstler-Gruppe Brücke og deres forhold til Edvard Munch. Nordmannen var i de første tiårene av 1900- tallet en ettertraktet og ofte omtalt kunstner i Tyskland. Ulike tyske byer avholdt en rekke Munch-utstillinger hvert år. Aviser og tidsskrifter publiserte en mengde anmeldelser av de utstilte arbeidene. Det ble gitt ut bøker om Edvard Munch, samt bøker hvor han var relativt mye omtalt. Die Brücke og Edvard Munch hadde dessuten flere felles venner og bekjente som formidlet kontakten mellom dem. Gruppen fikk altså allerede i sin tidlige fase godt kjennskap til den norske kunstnerens verk. En rekke av Kirchners arbeider fra årene 1906-1908 viser dessuten en tydelig påvirkning fra Edvard Munch, til tross for at Brücke i ettertiden har avvist all utenlandsk innflytelse, spesielt fra denne kunstneren. Deres konstante benektelser har gjort forskningen mer vanskelig, men gruppens brevveksling og sterke



ønske om å få Munch og Matisse med på sine utstillinger tyder på at Kirchner og de andre Brücke-medlemmene beundret disse kunstnerne og deres verk.

Den andre sentrale problemstillingen i avhandlingen har vært å fastslå hvorvidt den norske kunstneren Edvard Munch var en inspirasjonskilde for Ernst Ludwig Kirchner og hans gatebilde *Strasse*. Hadde Kirchner i det hele tatt sett *Aften på Karl Johan* før 1908? I kapitlene 5.2 og 5.3 har jeg gransket Munchs utstillinger i Tyskland i årene 1902-1908. Det norske maleriet ble vist i landet ved flere anledninger, men ingen av disse utstillingene fant sted i Dresden, der Kirchner var bosatt frem til 1911. *Aften på Karl Johan* hang ikke på vårutstillingen til Berliner Sezession i 1908, som Kirchner trolig hadde sett. Jeg har heller ikke funnet noen dokumentasjon som kan vise til at den tyske kunstneren hadde besøkt de utstillingene, hvor det norske gatebildet ble vist, eller at Kirchner hadde sett *Aften på Karl Johan* avbildet i pressen eller i litteraturen om Edvard Munch som den gang var blitt utgitt i Tyskland.

## 6 LES FAUVES.

### 6.1 Bevegelsens glanstid. 1905-1907.

Et av Ernst Ludwig Kirchners viktigste forbilder i 1908 var etter min mening den franske fauve-bevegelsen. I kapittel 4 har jeg drøftet Die Brückes storbymotiver og påpekt en tydelig påvirkning fra denne kunstnergruppen med Henri Matisse i spissen. Kirchners gatebilde *Strasse* er et av de første arbeidene som er malt i en fauvistisk stil. Verket viser flere fellestrekk både med Matisses og Derains storbymotiver fra årene 1905-1906. I dette kapitlet gir jeg derfor en kort presentasjon av den fauvistiske bevegelsen. Jeg ser også nærmere på den franske gruppens utstillingsvirksomhet i Tyskland og deres kontakt med den tyske kunstnerforeningen Die Brücke.

Den fauvistiske bevegelsen hadde sitt store gjennombrudd på Salon d'Automne 1905. Årene 1905-1907 regnes i dag som kretsens korte storhetstid. Uttrykket "Les fauves" ble brukt for første gang i forbindelse med nettopp Salon d'Automne 1905, der et bredt spektrum av franske kunstnere var representert. I sal nummer VII hang arbeidene til Henri Matisse og hans kamerater Albert Marquet, Charles Camoin, André Derain og Maurice de Vlaminck. I sin omtale av denne høstsalongen<sup>98</sup> bruker den franske kunstkritikeren Louis Vauxcelles uttrykket om de nye, urovekkende maleriene til Henri Matisse og hans vennekrets. På utstillingen hadde han også sett en italiensk ungrenessanseskulptur. Den sterke kontrasten mellom denne klassiske skulpturen og de nye, opprørske og anarkistiske bildene beskriver den franske kritikeren med uttrykket "Donatello parmi les fauves" ("Donatello blant villdyrene").<sup>99</sup> Han oppfattet altså Matisse og de andre kunstnerne fra Paris som ville i sitt uttrykk, og gav dem derfor navnet Les fauves (Villdyrene). Som gruppens navn slo Les fauves igjennom først i 1907-08, da kretsen var gått i oppløsning.<sup>100</sup> Bruken av uttrykket "fauvisme" lar seg heller ikke stadfeste før 1912.<sup>101</sup> Av kritikerne i Paris ble den franske kunstnerkretsen også kalt "l'école de Matisse" for å understreke Matisses intellektuelle og kunstneriske lederstilling i gruppen.<sup>102</sup>

Kunstnerne som kom til å danne den fauvistiske gruppen, ble kjent med hverandre på ulike tidspunkt fra 1892. Henri Matisse, Albert Marquet, Charles Camoin og Georges Rouault i professor Gustave Moreaus atelier på Ecole des Beaux-Arts. I 1899 byttet Matisse skole og begynte på Académie Carrière. Der stiftet han bekjennskap med André Derain og hans venn og nabo fra Chatou, Maurice de Vlaminck. I 1904 var den fauvistiske gruppen nesten komplett. Matisse, Marquet, Manguin, Camoin og Puy deltok da sammen på flere utstillinger i Paris.<sup>103</sup> De siste medlemmene i kretsen, Emile-Othon Friesz, Raoul Dufy, Georges Braque og nederlenderen Kees van Dongen, etablerte seg i Paris i 1900 og begynte deretter å stille ut på samme steder som

Henri Matisse, dvs. både på Salon des Indépendants og i Berthe Weills galleri. På Salon des Indépendants 1905 utstilte hele kretsen, unntatt Georges Braque, sammen for første gang.

I likhet med mange moderne bevegelser på 1900- tallet, var også fauvisme en relativt fri og selvstendig bevegelse. Kretsen formulerte aldri noen felles programerklæring. Kunstnerne var ikke bundet av noen konkrete teorier eller intensjoner, slik som for eksempel den franske post-impresjonistiske gruppen Nabis eller neo-impresjonistene. Les fauves utviklet aldri en karakteristisk kollektiv stil. Fauvismen var snarere en fase i de enkelte kunstnernes utvikling mot noe annet. I årene 1905-1907 arbeidet De ville i fellesskap og lagde en rekke verk fulle av energi og farger. I 1907 gikk gruppen i oppløsning. De enkelte malerne utviklet deretter sine temmelig forskjellige uttrykksformer. Den snart førti år gamle Matisse stod plutselig alene. Hans lederstilling innen fransk avantgarde-kunst ble sakte men sikkert overtatt av den spanske kunstneren Pablo Picasso. Til og med flere av hans tidligere fauve-kolleger ble grepet av Picassos revolusjonerende stil og maleteknikk. Både Braque, Derain og Vlaminck endret etter hvert sitt kunstsyn og sin malemåte og støttet seg til Picassos krets.

Et av fauvismens kanskje viktigste bidrag til den fremtidige billedkunstens utvikling var at den banet veien for det abstrakte maleri. Les fauves sto med andre ord ved begynnelsen av en ny epoke i europeisk kunst. Flere abstrakte kunstnere hadde først gjennomgått en fauvistisk fase. Wassily Kandinsky anerkjente for eksempel ingen andre enn Henri Matisse som sin initiativtager på dette feltet.<sup>104</sup> Også Robert Delaunay begynte å lage abstrakte malerier først etter en kort periode med fauvistiske eksperimenter.<sup>105</sup>

## 6.2 Fauvistisk maleri

I forrige kapittel har jeg påpekt at fauvistene aldri formulerte en kollektiv stil. Stilistiske trekk varierte nemlig både fra kunstner til kunstner og fra år til år. Jeg vil i det følgende avsnittet forsøke å gi en kort karakteristikk av de forskjellige fasene i det fauvistiske maleriets utvikling.

Fauvistisk stil begynte trolig å ta form allerede ved århundreskiftet. Ifølge André Derain ante man allerede rundt 1900 en form for fauvisme i Matisses malerier.<sup>106</sup> Henri Matisse og Albert Marquet arbeidet den gang med rene, intense farger. I sine arbeider ønsket de å gjenskape og videreutvikle impresjonistenes anti-teoretiske billedkunst. I årene 1901-1904 erstattet Matisse den tidligere, klare koloritten med mørke valører. Deretter fulgte en neo-impresjonistisk fase. Henri Matisses maleri *Luxe, calme et volupté* (*Prakt, ro og vellyst*, 1904-1905) ble laget i denne perioden, under sterk påvirkning fra den franske kunstneren Paul Signac. *Prakt, ro og vellyst* forestiller en gruppe nakne kvinner på en strand. Hele motivet er malt ved hjelp av små fargeflekker. Mosaikken består av rene og klare farger. Koloritten i dette bildet er ikke styrt av den ytre virkelighet. Bredden er rød, kvinnenenes ansikter grønne, deres hår rødt og blått. Figurenes kropper er malt ved hjelp av små flekker i forskjellige, unaturalistiske farger. Det er lite dybde og volum i maleriet. Perspektivet er modifisert og kvinnekroppene forvrenget.

Sommeren 1905 tilbrakte Henri Matisse og André Derain i Collioure, en liten by ved Middelhavet. Her lagde de sine første fauvistiske verk. Det dreide seg for det meste om landskapsmalerier. Matisses penselstrøk har siden 1904 blitt bredere, fargeflatene større, konturene tykkere og fargene mer intense. Flere av hans bilder malt i Collioure viser en tydelig utvikling mot abstraksjon.<sup>107</sup>

Tilbake i Paris malte Henri Matisse to av sine kanskje mest karakteristiske fauvistiske portretter, *Femme au chapeau* (*Dame med hatt*, ill. 18) og *La Raie Verte* (*Fru Matisse: Den grønne stripen*, ill. 10). *Dame med hatt* ble for aller første gang vist på Salon d'Automne 1905.<sup>108</sup> Verket er et eksempel på det fauvistiske uttrykksfulle, opprørske, ville og oppløste maleri. Den franske kunstneren må ha villet sjokkere med dette bildet, da han i 1905 valgte å vise det på Salon d'Automne.

*Dame med hatt* er et portrett av fru Matisse. Kvinnen vises fra bysten og opp. Hun har oppsatt hår og en stor hatt på hodet. Overkroppen til fru Matisse ser ut til å være gjengitt i profil, hodet hennes i trekvartprofil. Blikket retter hun mot oss. Bakgrunnen bak kvinnen danner flater i ulike farger. Figuren er deformert. Anatomien virker uklar. Det kan synes som om kunstneren ikke brydde seg om å gjengi en anatomisk korrekt kvinnekropp. Han ville trolig sette fokus på

farger, for en unaturalistisk, klar fargebruk er det mest slående ved bildet. Koloritten er ikke styrt av den ytre virkeligheten. Den følger egne lover. Fargen er den viktigste uttrykksbærer i dette og de øvrige fauvistiske komposisjonene. Ved å bruke fargene rene, rett fra tuben ønsket trolig Matisse å understreke deres egenverdi. Den franske kunstneren har satt fargene opp i kontrastpar og på den måten ytterligere økt deres intensitet. De grønne penseldragene i kvinnens ansikt frisker opp de røde partiene i håret, munnen og halsen. De gule og oransje flatene får så sin kontrast i de blå tonene i kvinnens hatt. Hele det nokså lyse og varme ansiktet til fru Matisse og hennes mørke hatt utgjør et annet kontrastpar. Det røde beltet kontrasterer med det grønne antrekket. Et tilsvarende kontrastpar utgjør den grønne bakgrunnen som er satt opp mot den store rosa flaten i bildets øvre, høyre del.

Portrettet er malt i en oppløst stil. I stedet for å portrettere sin kone ved hjelp av lys- og skyggemodellering, har franskmannen altså valgt å komponere sitt bilde ved hjelp av ulike fargefelt og kraftige penseldrag som er satt opp mot hverandre. Skyggen skulle ikke lengre dempe fargenes renhet. Lyset skulle presenteres ved hjelp av farger. Dette er synlig i skildringen av kvinnens ansikt. De gule partiene ser ut til å antyde lys. Den grønne stripen rundt hennes nese fremstiller skygge. På samme måte er håret på venstre side av kvinnens hode malt grønt.

Høsten 1905 endret Matisses stil seg betraktelig. Kunstneren satte i gang arbeidet med det store maleriet *La bonheur de vivre* (*Livsgleden*). Bildet forestiller et paradisisk landskap med nakne figurer som nyter livet på forskjellig vis, både gjennom lek, dans, musikk og kjærlighet. I dette verket har kunstneren utviklet seg vekk fra den nokså oppløste og anarkistiske malemåten i *Dame med hatt*. Fargene er nå samlet i store flater, avgrenset av mørke, myke og flytende konturer. *Livsgleden* kan derfor betraktes som et av de mest sentrale vendepunktene i Matisses kunstneriske utvikling. Stilen fra *Livsgleden* videreutviklet maleren i sine arbeider fra 1907. Disse preges av en ro og stabilitet og viser en sterk Cézanne-påvirkning.

Mens Henri Matisse i begynnelsen av 1906 utviklet seg vekk fra sin tidligere, ville uttrykksform, fortsatte André Derain å male i en oppløst stil og i svært intense farger. I det første halvåret av 1906 tilbrakte han trolig opptil flere måneder i London.<sup>109</sup> I ettertiden forklarte den franske kunstneren at han hadde blitt sendt til London av den franske kunsthandleren Ambroise Vollard.<sup>110</sup> I den britiske hovedstaden skulle han lage en billedserie inspirert av byens atmosfære, slik som den franske impresjonisten Claude Monet gjorde noen år tidligere. I bildene som *Hyde Park* (ill. 9), *Le Pont de Charing Cross* (*Charing Cross broen*, ill. 19), *Big Ben, Londres* (*Big Ben, London*) eller *La Tamise* (*Thames*) har Derain oppnådd en ny, svært intens og unaturalistisk koloritt. De klare fargene er satt opp i kontrastpar. I maleriet *Charing Cross broen* kontrasterer

for eksempel den gule flaten, som skal fremstille sollyset på vannoverflaten, med de blå tonene i vannet, broen, bygningene og båtene. Den grønne byarkitekturen i bildets bakgrunn står i sterk kontrast til den røde elvebredden og den rosa himmelen.

Motivmessig fulgte altså Henri Matisse og de andre fauvistene i impresjonistenes spor. Les fauves malte både potretter, landskaper og storbymotiver. I motsetning til den impresjonistiske, atmosfæriske naturalismen har de fauvistiske maleriene et mer todimensjonalt preg. Les fauves var ikke opptatt av å gjengi storbyens bevegelse, skiftende lys eller anatomisk korrekte menneskekropper. I årene 1905-1906 opprettet de en ny uttrykksform, der rom og perspektiv ikke fantes. I sine bilder fra denne perioden har fauvistene videreutviklet den impresjonistiske malemåten. Koloritten er blitt mer intens og unaturalistisk, formene mer oppløste og deformerte, konturene tykkere og penselstrøkene kraftigere og mer dynamiske.

### 6.3 Les Fauves i Tyskland. 1907-1908.

Fauvisme møtte lite forståelse i sitt hjemland. I Tyskland ble den franske billedkunsten mottatt med større anerkjennelse.<sup>111</sup> Interessen for deres kunst var trolig årsaken til at Henri Matisse og andre fauvister deltok på flere utstillinger i Tyskland i årene 1907 og 1908.

Allerede i 1907 viste Henri Matisse flere arbeider på "XIV. Ausstellung der Berliner Sezession".<sup>112</sup> I slutten av 1907 hadde han trolig en utstilling hos Cassirer.<sup>113</sup> I januar 1909 arrangerte Cassirer en stor separatutstilling av den franske kunstnerens verk.<sup>114</sup> Bildene som ble vist i Berlin, tilsvarte mer eller mindre hans kolleksjon på Salon d'Automne 1908.<sup>115</sup> Kjernen i dette billedutvalget dannet Matisses nye verk. Disse ble supplert med hans eldre malerier. Et av de utstilte verk var *Fru Matisse: Den grønne stripen*.<sup>116</sup> Et postkort Kirchner sendte til Erich Heckel 12. januar 1909 beviser at kunstneren på det tidspunktet var i Berlin og hadde trolig sett utstillingen.<sup>117</sup> Mønstringen var i tillegg omtalt i flere tidsskrifter som Kirchner og Pechstein den gang kan ha lest.<sup>118</sup>

Kirchner fikk dessuten ved flere anledninger se arbeidene til andre fauvister som for eksempel Kees van Dongen og Albert Marquet. Begge kunstnerne var representert på "XV. Ausstellung der Berliner Sezession".<sup>119</sup> I september 1908 arrangerte dessuten Emil Richters galleri i Dresden sin årlige maleri- og grafikkutstilling, der Die Brücke viste sine arbeider vegg i vegg med blant andre franske Fauves.<sup>120</sup> Minst 16 arbeider av Kees van Dongen, Albert Marquet, Maurice de Vlaminck, Jean Puy og Emile-Othon Friesz hang den gang på veggene i Richters salong. Utstillingen ble omtalt i flere aviser.<sup>121</sup>

De få mønstringene av fauvistisk billedkunst som fant sted i Berlin og Dresden i 1908 ser ut til å ha vært av stor betydning for Kirchner og hans videre utvikling. Dette antyder også Gordon i sin artikkel fra 1966.<sup>122</sup> Han hevder at fauve-påvirkningen gjorde seg gjeldende i Kirchners verk etter de to utstillingene i annen halvdel av 1908. I den forbindelse nevner han flere malerier og setter dem i direkte forbindelse med van Dongens og Marquets arbeider. *Strasse*, som etter min mening er et av Kirchners tidligste fauvistiske verk, nevner ikke Gordon i denne sammenhengen.

Ikke bare gruppens malerier, men også den bevarte Brücke-korrespondansen, beviser at Henri Matisse var et av deres store forbilder. De tyske kunstnerne ønsket ham som medlem i sin forening, til tross for at de i ettertiden stadig benektet all utenlandsk innflytelse. I et postkort Die Brücke sendte til den sveitsiske kunstneren Cuno Amiet 8. januar 1909, stiller Schmidt-Rottluff flere spørsmål:

Kjenner De van Dongen fra Paris? Vi akter å gjøre ham Die Brückes medlem. Vi tenker også på H. Matisse og E. Munch. Hva tror De?<sup>123</sup>

I et senere brev til den samme kunstneren som er datert 27. april 1909, gjentar Heckel denne planen om å invitere Matisse.

Kjenner De Matisse personlig? Da ville det vært det beste om De kunne invitere ham, for De behersker også hans språk.<sup>124</sup>

Til tross for at Henri Matisse var et av Kirchners og de andre Brücke-kunstnernes viktigste forbilder, ble han aldri medlem i gruppen. Språklige vanskeligheter var høyst sannsynlig årsaken til den aldri sendte invitasjonen.



## 7 "OSMA" OG MODERNE TSJEKKISK BILLEDKUNST

### 7.1 Nytt århundre - ny tid - ny kunst. SVU Mánes versus Osma.

I forbindelse med Kirchners gatebilde *Strasse* og dets mulige visuelle kilder nevner Reinhardt i artikkelen "Die Frühe Brücke" en tsjekkisk kunstner. Han het Antonín Procházka og ble født i 1882. I det følgende kapitlet tar jeg for meg den kulturelle situasjonen i Praha i begynnelsen av 1900- tallet. Jeg konsentrerer meg om "Osma" ("Åtte")-kretsen som Antonín Procházka var medlem i.

Gjennom hele sitt voksne liv var Procházka vitne til en rekke sosiale og kulturelle endringer i sitt hjemland. Böhmen var i årene 1867-1918 en del av det habsburgske dobbeltmonarkiet Østerrike-Ungarn. Landet var i ferd med å utvikle seg til et moderne samfunn på europeisk nivå som samtidig ønsket å gjenoppbygge det tsjekkiske språket og den tsjekkiske litteraturen, samt sin sosiale og kulturelle identitet.<sup>125</sup> Årene 1890-1938 regnes i dag som en av de mest sentrale periodene i nyere tsjekkisk kunsthistorie. Det var nettopp i denne tidsperioden at den tekniske og industrielle revolusjon i Sentral-Europa fant sted. Fornuft og vitenskap ble vektlagt som de mest grunnleggende verdier og midler til kulturell og politisk vekst i samfunnet. Skolereformen gav rom til nyskapende idéer, radikale tanker og nye holdninger. Vitenskap i sin helhet fikk full støtte av statsmakten. Česká Akademie věd a umění, Det Tsjekkiske Vitenskaps- og kunstakademiet, ble grunnlagt i 1890. Akademiet ble etablert takket være økonomisk støtte fra den tsjekkiske arkitekten Josef Hlávka, som også ble akademiets første leder. Noen av dets viktigste oppgaver var å bistå den vitenskapen og litteraturen som ble skrevet på tsjekkisk, samt å støtte tsjekkisk kunst.

I 1887 stiftet en gruppe akademistudenter en kunstnerforening i Praha som ble oppkalt etter den tsjekkiske nasjonalromantikkeren Josef Mánes. "SVU Mánes" ("Kunstnerforeningen Mánes") definerte opprinnelig intet felles program. Gruppen hadde i begynnelsen kun ett mål og det var å lede tsjekkisk kunst inn i en ny tid. Den skulle løftes opp på et internasjonalt nivå. Gjennom sin hyppige utstillingsvirksomhet og sitt omfangsrike litterære arbeid, særlig i tidsskriftet *Volné směry (Frie retninger)*<sup>126</sup>, ønsket foreningen å endre det tsjekkiske samfunnets kulturelle bevissthet. Dette lyktes de i. Takket være Mánes var Praha på begynnelsen av 1900-tallet en by med svært god informasjon om nye avantgarderetninger rundt om i Europa. Kunstnerforeningen arrangerte årlig utstillinger av både tsjekkisk og utenlandsk billedkunst og skulptur. Postimpresjonister som Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Paul Cézanne og andre var rundt 1900 nylig oppdagede kunstnere. Følger vi utstillingsprogram til datidens sentrale gallerier i Vest- og Sentral-Europa, oppdager vi at nettopp postimpresjonistiske arbeider var de oftest viste

verk. Også SVU Mánes fikk ved en rekke anledninger låne og stille ut postimpresjonistisk billedkunst. Det er særlig to av foreningens utstillinger fra begynnelsen av det nye århundret som er nevneverdige i forbindelse med avhandlingens tema. I 1902 viste Mánes moderne fransk kunst. Tre år senere tok Edvard Munch en tur til Praha for å åpne sin store separatutstilling i regi av nettopp SVU Mánes.

Tsjekkisk kunst nådde i de første tiårene av 1900- tallet nye høyder og fikk oppleve sitt internasjonale gjennombrudd. En rekke programbaserte avantgarderetninger fant solid grunn innenfor landets billedkunst, skulptur og ikke minst arkitektur. Det ble grunnlagt flere kunstnerkretser og foreninger som alle var med på å forme nye tradisjoner. I førkrigsårene var det særlig to tendenser som opptok de unge kunsternes interesse. Kubisme var en av dem. Andre kunstnere utviklet på sin side en svært ekspressiv malemåte. Medlemmer i den såkalte "Osma" ("De Åtte")-kretsen tilhørte denne andre gruppen. Osmas kortvarige eksistens (1907-1910) forbindes i dag med den tsjekkiske ekspresjonismens glansperiode.

Osma som en ekspresjonistisk bevegelse ble definert først i ettertiden. Uttrykket "expresionismus" ("ekspresjonisme") ble nemlig brukt for første gang i 1910, etter at Osmakretsen var gått i oppløsning. Det var den unge tsjekkiske filosofistudenten Antonín Matějček som ga den moderne franske billedkunsten navnet "expresionismus" (ekspresjonisme).<sup>127</sup> Det nye uttrykket overtok Matějček trolig fra Henri Matisse's "Notes d'un peintre" som han hadde lest i Paris i 1909. I artikkelen er "expression", uttrykk, et sentralt begrep. Matějček betraktet den nye syntetiske kunsten på "Les Indépendants" som en motsetning til den analytiske impresjonismen og kalte den derfor ekspresjonisme.<sup>128</sup> I innledningsordet definerer han Paul Cézanne, Vincent van Gogh og Paul Gauguin som ekspresjonismens første generasjon. Denne ble ifølge ham etterfulgt av den franske fauve-bevegelsen med Henri Matisse i spissen. Samme definisjon av den nye retningen presenterte den britiske kunsthistorikeren Roger Fry i forbindelse med utstillingen "Manet and the Post-Impressionists" som ble arrangert i The Grafton Galleries i London i perioden november 1910 til januar 1911.<sup>129</sup> I katalogen bruker han riktignok ordet "Post-Impressionists", men ifølge Marit Werenskiold, som har skrevet en doktoravhandling om begrepets opprinnelse og forvandling, dekket de to uttrykkene opprinnelig samme begrep. I januar 1911 publiserte så Frys kollega fra *The Burlington Magazine*, Arthur Clutton-Brock, sin artikkel "The Post-Impressionists".<sup>130</sup> I artikkelen foreslår han å endre Frys "Post-Impressionism" til det mer passende uttrykket "Expressionism". Det var ifølge Werenskiold Roger Fry selv som hadde gitt ham impulser til dette navnebytte. Fra England hadde det nye begrepet spredt seg både

til Skandinavia og Tyskland. Det har blitt stående i kunsthistorien frem til i dag, selv om ordets betydning i ettertiden har blitt utvidet og endret.

## 7.2 Osma-kretsen

”Osma” er betegnelsen på en kunstnerkrets som ble grunnlagt i Praha etter Edvard Munchs utstilling. Navnet ”Osma”, dvs. ”Åtte”, fikk den etter antall deltakere på den første offisielle utstillingen i 1907. Osma var i motsetning til Die Brücke ingen fast gruppe med et klart definert fellesprogram, men snarere en kunstnerkrets som arbeidet og stilte ut i fellesskap. Kretsens medlemmer møttes på det statlige Akademie výtvarných umění v Praze, kunstakademiet i Praha, i årene 1903-1906. Til tross for at de enkelte kunstnerne etterhvert utviklet svært ulike, individuelle uttrykksformer, hadde de i 1904 mye til felles. I sin masteravhandling *Edvard Munch og de tsjekkiske kunstnerne i Osma-kretsen 1905-1914* fra 1995 har Petra Pettersen påpekt at den unge generasjonen oppfattet det tsjekkiske kunstmiljøet i begynnelsen 1900- tallet som nokså stagnert. Det fremkommer av et intervju den tsjekkiske forfatteren og oversetteren Vilém Závada lagde med Emil Filla i 1931.

[...] Vi ville på forhånd ikke underordne oss den hjemlige stagnasjonen som vi så hos våre eldre kolleger Jiránek og Preisler, som allerede holdt resignert på å godta sin skjebne, som forsonet seg med den troen at den aldri ville bli bedre. [...] <sup>131</sup>

De unge kunstnerne i Osma-kretsen mislikte også akademiets konservative utdanningsmetoder. På skolen hersket fremdeles akademisme og realisme. Akademiet manglet den gang liberale professorer som kunne skape et lærerikt, spennende og kreativt miljø for studenter som fremfor alt søkte etter nye uttrykksmåter. Emil Filla husket senere hvor villedende og lite berikende undervisningen var:

På akademiet stod vi den gang foran staffeliene våre: A. Procházka og Kubišta, Pittermann-Longen og Willi Nowak, V. Beneš og Špála, O. Kubín, F. Feigl og meg. Vi var forknyttet over den intetsigende ledelsen, likevel fulle av mot og vilje, men samtidig også rådvile med tanke på våre fremtidsperspektiver. <sup>132</sup>

Hos den eldre generasjonen av tsjekkiske kunstnere fant studentene trolig ingen tradisjoner og verdier som de kunne dra nytte av. De mislikte den fremdeles herskende realismen og den

naturalistisk pregede impresjonismen til Václav Radimský, Antonín Slavíček, Antonín Hudeček, Miloš Jiránek, Max Švabinský eller Jan Preisler. 1800- tallets naturalistiske, skjønne, harmoniske og velkomponerte maleri kunne de ikke bygge videre på. De ønsket heller å få ”mer liv, mer ærlighet, mer sannhet, mer kraft, mer rytme, mer mening, mer smerte og mer nytelse inn i kunsten”. De unge akademistudentene ønsket ”å bringe noe nytt inn i sine malerier, noe som så langt ikke hadde blitt betraktet som kunsten verdig”.<sup>133</sup> Derfor bestemte de seg for å avbryte studiene på akademiet og lete etter inspirasjon i utlandet. De ville lære av store mestre som Honoré Daumier, Eduard Manet, Claude Monet, Paul Cézanne, Edgar Degas, Auguste Renoir, Camille Pissaro, Paul Gauguin og Vincent van Gogh som opptok deres oppmerksomhet. Osma priset dem svært høyt, spesielt for deres syn på kunstens nye oppgave. I maleri og grafikk gjenspeilet de nemlig sin kunstneriske og individuelle frihet. Og de var heller ikke redde for å ta i bruk ikke-konvensjonelle virkemidler som i begynnelsen sjokkerte publikum i mange land. Kontakt med utenlandsk kunst hjalp dem trolig til å finne deres egne individuelle stiler.

Mens de eldre kunstnere møttes i SVU Mánes, en kunstnergruppe grunnlagt i 1887 nettopp for akademistudenter, hadde disse unge mennene i perioden 1903-1906 ingen slik mulighet. Kafé Union ble etter hvert deres faste møtested. De unge likte dens varierte miljø. Kaféens daglige leder sørget alltid for at det lå en rekke ulike fagpublikasjoner og tidsskrifter i lokalet. En av de publikasjonene gjestene kunne lese i, var Julius Meier-Graefes *Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst*. Boken var et svært populært verk hos unge malere. Og det var nettopp i dette miljøet at idéen om en felles utstillingsvirksomhet vokste frem. Den endelige avgjørelsen tok de etter SVU Mánes’ XV. utstilling i 1905. Det dreide seg om den første separatutstillingen av Edvard Munchs verk i Praha<sup>134</sup> som ble avholdt i ”Pod Kinskou” Paviljongen i perioden 5. februar til 12. mars 1905. For den eldre generasjonen ble utstillingen først og fremst en bekreftelse på deres riktige utvikling. For Mánes var mønstringen ment kun som en anledning til å peke ut den farlige grensen mellom moderne, ”sjokkerende” malemåte og ”den rette og rolige utviklingen” som var representert i deres verk. SVU Mánes ønsket å vise publikum at tsjekkisk samtidskunst, dvs. den eldre generasjonens arbeider, var tilpasset sitt miljø og sin tid. Hva den unge generasjonen angikk, fikk Munch-utstillingen stor kunstnerisk og sosial betydning for dem. Nordmannens svært personlige temakrets og formale virkemidler i de åtti oljemaleriene og førte grafiske arbeidene som var utstilt<sup>135</sup>, hadde Osma-kretsen lite kjennskap til fra før. Edvard Munch har i disse arbeidene forkastet naturalistisk gjengivelse av den ytre virkelighet og heller malt sine synsopplevelser. Slike bilder hadde i løpet av hans kunstneriske utvikling i stadig større grad fjernet seg fra den ytre virkelighet, den virkelighet publikum var vant til å konfronteres med i

billedkunsten på 1800-tallet. Kunstnerens formale virkemidler - dystre farger, overdrevet perspektiv og todimensjonalitet, tykke omrisslinjer, dynamiske gester og positurer - var rundt århundreskiftet det publikum og kunstkritikken over store deler av Europa mislikte svært dårlig, og det kunstnere i mange land beundret ham for. Den tsjekkiske Osma-kretsen var intet unntak. I ettertiden betraktet Osma Edvard Munch som den som viste dem veien. I innledningen av sin artikkel ”Edvard Munch a naše generace” (”Edvard Munch og vår generasjon”) fra 1938 skriver Emil Filla følgende:

Ved begynnelsen av vår vei stod Munch. Ved begynnelsen av vårt mot til egne ytringer, hadde vi den lykke, at det nettopp var Edvard Munch. [...] <sup>136</sup>

Videre forklarer Filla hvilken effekt nordmannens utstilling i Praha hadde på Osma-kretsens videre produksjon:

For oss ble Munch den uavvendelige skjebne. Det var slutten på disiplin og all autoritet, slutten på vår resignasjon. Munchs verk eksploderte i våre hjerter som en rakett, det ristet oss til grunnen. All vår lengsel og alle våre håp syntes med ett virkeliggjort. Vi var i permanent opphisselse, for vi følte den gang som nå at en kunstner er kommet til oss. En kunstner av vår tid, våre hjerter og vår vilje. [...] <sup>137</sup>

Munch oppmuntret dem til å finne egne uttrykksmåter. Hans besøk i Praha ga de tsjekkiske kunststudentene mot til å bryte med Mánes’ gamle ideologier og stil. Osma-kretsen fikk en stor inspirator i den norske kunstneren, og det ga mange av dem uttrykk for i sine arbeider. Da Procházka i 1932 ble spurt om Munchs innflytelse dukket opp i hans arbeider først i 1906, svarte han:

På avslutningsutstillingen på akademiet i 1906 sa Schwaiger riktignok at mine bilder var ”munchiader”, men jeg tror at Munch i hovedsak ikke hadde noen særlig innflytelse på meg unntatt ved sin økonomiske bruk av virkemidler, som for eksempel sparsomme penselstrøk og bruk av lasurfarger på hvitt underlag. Mitt bilde = Familie = [sic!] (ill. 20) fra 1905, malt i mørke farger, viser at innflytelsen antagelig var synlig allerede da eller kort etter Munchs utstilling. <sup>138</sup>

Men først og fremst oppfordret nordmannen de unge til å stille ut sine arbeider. Allerede i 1906 arrangerte Osma-kretsen en liten, uoffisiell mønstring i Union-kafeen. Deres første offisielle

utstilling fant sted i Královská gaten nr. 16 i perioden 18. april til 18.mai 1907. Følgende åtte kunstnere deltok: Emil Filla, Antonín Procházka, Bohumil Kubišta, Otakar Kubín, Willi Novák, Bedřich Friedrich Feigl, Max Horb og Emil Artur Pittermann (bak et forheng; etter akademiets regleverk kunne ikke studenter stille ut på andre enn akademiets egne utstillinger<sup>139</sup>). Med et lite unntak var kritikken negativ Den eneste som publiserte en positiv reaksjon, var den tsjekkiske forfatteren Max Brod. I *Der Gegenwart* uttrykte han sin begeistring over hvor ”mye liv, mye opphisselse og mye ung vår” det var ”på noen få vegger”.<sup>140</sup> Publikum og kritikere mislikte det nye, ekspressive uttrykket som var i ferd med å erobre tsjekkisk malekunst. I 1957 husket Linka Procházková fremdeles godt hvor dårlig mottagelse Osmas første offentlige fremtreden fikk:

Utstillingen vakte skandale, besøkende trodde at det dreide seg om en spøk. Den gamle kunstnergarden inntok en fiendelig holdning til de unges bestrebelser [...] På utstillingen var det en spesiell atmosfære. Foran bildene til den handlekraftige Kubišta, rolige Procházka, tankefulle Filla, meget effektive Nowak og energiske Kubín utvekslet publikum sine meninger og kom med sine positive og negative dommer. Uvilje og misunnelse overfor den unge kunsten dominerte.<sup>141</sup>

At Munchs innflytelse på Osma-medlemmenes videre produksjon var direkte synlig i flere malerier fra tiden rett etter 1905, gir også kunsthistorikeren Antonín Matějček uttrykk for i sin artikkel ”Francouzské umění a my” (”Vi og den franske kunst”) publisert i 1938. Her omtaler Matějček Osma-kretsens første utstilling og diskuterer de unge kunstnernes visuelle forbilder.

Utstillingen var snarere et uttrykk for deres utålmodighet enn en manifestasjon av kollektiv og målrettet anstrengelse. Det var mer realisme her enn malere teoretisk godtok. På utstillingen ante man større innflytelse fra Berlin (Liebermann og andre) enn fra Paris. Munchs innflytelse var synlig her.<sup>142</sup>

Året 1907 regnes i dag som Osmas glansperiode, den mest produktive og mest karakteristiske tiden i gruppens kortvarige eksistens. Munch-utstillingen i Praha kan derfor sies å ha innledet et nytt kapittel i moderne tsjekkisk kunsthistorie.

Osma-kretsens andre fellesutstilling ble holdt i Topič Salongen i juni og juli 1908. Arbeidene som hang i utstillingssalene viste en tydelig endring i stilen. I 1905 var Osmas arbeider i hovedsak inspirert av Edvard Munchs symbolisme og fransk realisme. Kretsens nyere arbeider,

representert på denne andre Osma-utstillingen, vitnet om at de unge tsjekkiske kunstnerne siden den gang hadde blitt atskillig mer franskorienterte.

[...] På Osmas andre utstilling hos Topič i 1908 [...] virket gruppen i større grad som et fellesskap [...] som var nå i større grad enn før, franskorientert.<sup>143</sup>

Etter 1907 begynte Osma å vektlegge klare, unaturalistiske farger, dynamisk penselskrift og sterk deformasjon av menneskefigurene. Disse tendensene overtok Osma-kretsen fra fauvistene. Franskmennene videreutviklet i sine arbeider impresjonistenes temakrets og malemåte og konsentrerte seg om å fremstille sin opplevelse av motivet i anarkistiske, ville komposisjoner.

I 1908 begynte de enkelte kunstnernes individuelle stiler å ta form. Osma-kretsen var nær sin oppløsning. Flere gikk over til Mánes og mistet dermed kontakt med resten av gruppen. I 1909 ble Emil Fillas, Vincent Beneš, Václav Špálas og Otakar Kubíns malerier plukket ut for SVU Mánes' vårutstilling. Disse fire malerne ble i den anledning utnevnt til foreningens nye medlemmer. Kubišta og Procházka fulgte deres eksempel i 1910, til tross for at de alle, både kunstnerisk og sosialt sett, hadde lite til felles med den eldre Mánes-generasjonen. Et slikt medlemskap var i 1909 likevel av enorm betydning for disse unge malerne. Det var betraktet som deres første offentlige suksess. De nye Mánes-medlemmene begynte straks å engasjere seg, både i foreningens utstillingsvirksomhet og i redaksjonen til *Volné směry*. I 1910 ble Emil Filla valgt til tidsskriftets nye sjef. Samme år tvang de unge i Mánes frem en utstilling av franske Les Indépendents. Det var Bohumil Kubišta, Antonín Matějček som personlig plukket ut de enkelte arbeidene som så ble utstilt i Praha. Et slikt samarbeid mellom de unge og de eldre i Mánes hadde ikke lang varighet. Allerede i februar 1911 kom Filla og den progressive fløyen i sterk konflikt med resten av gruppen. Uenighetene førte til at hele den unge generasjonen forlot foreningen og i mai 1911 grunnla en ny kunstnergruppe som fikk betegnelsen "Skupina výtvarných umělců" ("Gruppen bildende kunstnere"). Dens blomstringstid blir ofte forbundet med utviklingen av en ny retning, der ekspressivt uttrykk konfronteres med kubistiske prinsipper. Den tsjekkiske kunsthistorikeren Miroslav Lamač kaller retningen for "kuboekspresjonisme". Denne bevegelsen innledet et annet kapittel i tsjekkisk kunsthistorie. Jeg har ikke funnet det hensiktsmessig å komme nærmere inn på dette temaet i min avhandling.

## 7.3 Antonín Procházkas tidlige fase

### 7.3.1 Liv og verk frem til 1909

Et av de sentrale spørsmålene jeg stiller i oppgaven, er om Antonín Procházka kan betraktes som en inspirasjonskilde for Ernst Ludwig Kirchner og hans gatebilde første gatebilde *Strasse*. For å finne svar på dette spørsmålet ser jeg i dette kapitlet nærmere på Procházkas liv og verk frem til 1910, spesielt hans korte studieopphold i Berlin. Jeg legger frem dokumentasjon som tidsfester denne reisen. I tillegg undersøker jeg maleriene som ble laget like før og under hans opphold i den tyske hovedstaden, samt Procházkas mulige visuelle forbilder.

Antonín Procházka ble født 5. juni 1882 i Vážany, en liten landsbygd i nærheten av byen Vyškov. Etter tre semestre ved det juridiske fakultetet i Praha bestemte han seg for å bli kunstner. I 1902 fikk han studieplass i professor Emanuel Dítě's atelier på kunst- og håndverkskolen. To år senere byttet han skole og begynte på kunstakademiet hos professor Vlaho Bukovac. Men heller ikke akademiet tilfredstilte Procházkas krav til læring. Skolens undervisningsmetoder var ifølge ham basert på altfor mye teori. En slik læremåte var ikke tilstrekkelig for Procházka og flere andre studenter. De ville se store kunstverk med egne øyne. Flere valgte av den grunn å avbryte studiene og reiste i stedet til utlandet. Tiden i Bukovacs atelier var likevel av stor betydning for Procházkas senere utvikling som kunstner. Ikke på grunn av lærerens personlighet eller hans kalde og strenge akademisme. Det var møtet med hans medstudenter som var så avgjørende for kunstnerens fremtid. Hos Bukovac stiftet han nemlig bekjenskap med flere medlemmer av den fremtidige Osmá-kretsen. Sammen med to av dem, Emil Filla og Feigl, reiste han våren 1905 til Berlin og Dresden. I høstsemestret 1905 begynte Procházka hos professor Hanuš Schwaiger, som før sommeren hadde sett Procházkas studie for et teaterteppe utstilt på akademiets skoleutstilling. Kunstneren bestemte seg den gang for studium av figurativt maleri kombinert med pedagogikk. Men heller ikke Schwaigers atelier hadde mye å tilby den unge, nysgjerrige Procházka. I februar 1906 døde dessuten hans far. Procházka sluttet på skolen og forlot Praha. Etter et lengre opphold i hjembygda la han i oktober 1906, i lag med Filla og Feigl, ut på en ny reise. De dro til Tyskland, Amsterdam, Brussel og deretter til Paris. Fra den franske hovedstaden gikk turen til flere byer i Italia. Procházka selv fortalte mye om denne reisen i et intervju med Jaromír Pečírka som fant sted våren 1932:

Høsten 1906 dro de til Berlin. Feigl kom dit i etterkant. Han tok til og med med seg noen bilder. De besøkte Cassirer. Han kunne muligens stille ut deres arbeider. Men han rådet dem til å stille ut i Praha først. Fra Berlin reiste de tre kameratene vestover. Først til Hagen. De ville til Volkwang-Museum, første museum av moderne kunst. Der så de



Daumiers monumentale maleri *Ecce homo*. De så Manet, Gauguin, van Gogh og Renoirs bilde *Lise*. De var svært lykkelige blant disse fantastiske bildene malt av kunstnere som hadde så stor innflytelse på dem. [...] Fra Hagen dro de videre til Nederland. I Amsterdam ventet våre reisende antakelig den største overraskelsen: på loftet i huset til van Goghs etterkommere kunne de se flere hundre av hans arbeider. Ethvert av van Goghs bilder, til og med de nyeste, var en liten strålende sol, var ladet med den sterkeste opplevelse. [...] De ble tilbudt å utstille arbeidene i Praha, men måtte garantere betydelig salg. Hvem kunne den gang garantere at van Goghs malerier ville bli solgt? [...] I Amsterdam så de Rembrants *Nattevakt*, i Haarlem Hals osv. Til slutt Paris med Louvre, med Durand-Ruels samling, med utstillinger hos franske kunstforhandlere. De så en mengde Cézanne, bilder av Manet, Monet, Degas, Renoir, Pissaro og unge Picasso. Og hos antikvarer og bokhandlere ved Seine kunne de kjøpe Daumiers litografier, franc per stykke. Så gikk turen sørover – Marseille, Napoli, Roma. Etter jul kom Filla og Procházka hjem igjen.<sup>144</sup>

I utlandet hadde den tsjekkiske kunstneren altså sett både impresjonistiske og post-impresjonistiske verk. I Paris kan de tre kameratene ha sett fauvistiske verk som den gang var den nyeste, franske billedkunsten.

Året som fulgte, var et viktig år for Procházka, ikke bare kunstnerisk sett. Han var ikke lenger bundet av akademiets strenge og intetsigende regelverk og var nå en fri mann og kunstner. Mye skjedde også i hans private liv. Han ble forlovet med Linka Schneithauerová. Våren og sommeren tilbrakte det unge paret på landet. Det eneste unntaket var et kort opphold i hovedstaden i anledning Osmas første offisielle utstilling. I begynnelsen av september reiste Procházka og Schneithauerová til Berlin, der de bosatte seg i Charlottenburg, Siemans Strasse 22. Mye av det vi i dag vet om Procházkas tidlige fase, denne turen inkludert, stammer fra hans korrespondanse med den tsjekkiske kunsthistorikeren Vincent Kramář (1926-1942). Brevene befinner seg i dag i Muzeum města Brna (Bymuseum i Brno), i Archiv Národní galerie (Nasjonalgalleriets arkiv) og i arkivet til Ústavu dějin umění Akademie věd ČR (Instituttet for kunsthistorie ved Det tsjekkiske vitenskapsakademiet). Etter Procházkas og Fillas fellesutstilling i Brno i 1932, arrangert i anledning deres femtiårs dag av nettopp Vincent Kramář, begynte den tsjekkiske kunsthistorikeren å granske malerens tidlige fase. Han stilte Procházka en rekke spørsmål både om hans arbeider og om hans mening om ulike saker. Kramář var særlig interessert i hans tidlige malerier og deres korrekte datering. For at Procházka kunne ordre disse arbeidene kronologisk, fortalte han ofte om hendelser i sitt private liv som førte til bildenes tilblivelse. Takket være Vincent Kramář vet vi i dag mye ikke bare om malerens arbeid, men også om hans private liv i perioden som ellers hadde gått i glemmeboken. Jeg benytter dette materialet for å kartlegge Procházkas utenlandsreiser og bilder malt i disse årene. I brevet til Kramář sendt

fra Brno til Praha 14. november 1932, lagde Procházka en liten oversikt over perioden 1906-1909 og hvor han befant seg på de ulike tidspunktene.<sup>145</sup> Av oversikten kommer det frem at han og hans forlovede Linka tilbrakte høsten og vinteren 1907-1908 i Berlin. Våren og sommeren 1908 var de på landet, mens de i perioden høsten, vinteren 1908 og våren 1909 bodde i Praha. I 1909 solgte de alle sine møbler og brukte pengene til å finansiere to utenlandsreiser. Den første turen gikk til Venezia, den andre til Paris. Etter sommeren 1909 var ekteparet Procházka nødt til å løse sin svært dårlige økonomiske situasjon. Sporadisk fikk kunstneren i oppdrag å male portretter, men ellers var interessen for hans malerier liten. Høsten 1909 forlot derfor ekteparet hovedstaden og flyttet til Ostrava, en by nordøst i landet. I brevet til Vincent Kramář fra 14. november 1932, forteller Procházka om sitt ufrivillige reise til Ostrava:

Praha (1909) forlot jeg ikke frivillig. Sammen med min kone holdt vi ut til siste øyeblikk. Først når vi var nære på å dø av sult, dro vi av gårde. Undervisning betraktet jeg som et provisorium. Jeg var lei meg for at kameratene i Praha arbeidet og kjempet for en god sak og jeg langt unna kastet bort tiden på undervisning. Så når nød fikk læreren til å forsørge kunstneren, forsøkte jeg i alle fall å få meg en lærerstilling i Praha. Jeg fant ingen.<sup>146</sup>

I årene 1909-1910 gikk kunstmiljøet i Praha gjennom vesentlige forandringer. Procházka forlot Praha på et tidspunkt da hans kollegaer og venner kjempet for å opprettholde nye retninger i moderne tsjekkisk kunst. Det ekspressive uttrykket var på vei ut av de tidligere Osma-medlemmenes arbeider. Kubistiske tendenser begynte å ta form i en rekke verk. Procházkas bilder som *St. Martin* (ill. 21), *Stilleben på bordet* (ill. 22) eller *Prometheus* (ill. 23) tyder på at også han viet stadig mer oppmerksomhet til kubistiske prinsipper.

### 7.3.2 Studiepphold i Berlin

Fra september 1907 til midten av februar 1908 oppholdt Procházka seg i Berlin. At han valgte Berlin fremfor Paris er svært interessant. For ifølge kunstnerens egne uttalelser kunne han den gang ikke finne noen inspirasjon hos de tyske kunstnerne:

Den tyske ekspresjonismen forble ganske fremmed for oss, mens den der (i Tyskland) nærmest gikk over til krampe. Mens de i stadig større grad måtte voldta sine figurer for å uttrykke et innhold, var det hos oss relativt rolig, vi overførte innholdsmessig spenning over på de formale virkemidlenes spenning.<sup>147</sup>

Også Procházkas kunstneriske produksjon fra denne perioden indikerer at han var mer fransk enn tyskorientert. En mengde malerier laget i denne perioden tyder på at Procházka og Schneithauer arbeidet flittig i alle de månedene de var bosatt i den tyske hovedstaden. Kunstneren husket i ettertiden godt hvilke verk han hadde malt på denne reisen. I brevet til Kramář, datert 13. april 1934, tar Procházka for seg alle bildene laget i tiden frem til 1911 (siste bildet *Prometheus*) og lager to kronologiske oversikter, der han forklarer malerienes tilblivelse og datering. Den første oversikten er basert på fakta, dvs. at Procházka kommer frem til bildenes datering ved hjelp av andres tilstedeværelse og bekreftelse eller ved hjelp av konkrete utstillinger og andre begivenheter. På den andre listen er arbeidene ordnet i flere grupper ut fra deres formale likheter og karakteristiske stiltrekk. Som punkt fem i den første oversikten lister kunstneren opp alle verk malt i den tyske hovedstaden.<sup>148</sup> Disse ble ifølge Procházka malt i perioden september 1907 – midten av februar 1908. De fleste ble sendt til Emil Filla i Brno enten like før eller like etter jul. De bildene som ble laget i 1908 tok den tsjekkiske kunstneren med seg da han i midten av februar forlot Berlin.

Disse maleriene tilhører ”berliner-perioden” som ifølge Procházkas egne uttalelser varte fra våren 1907 til mai eller juni 1908.<sup>149</sup> Den omfattet altså både tiden før, under og etter hans opphold i Berlin. Flere av de bildene som ble laget i den tyske hovedstaden var for første gang utstilt i Brno i Giskrova gaten fra 20. februar til 7. mars 1908. Det var en tomannsutstilling av Antonín Procházkas og Emil Fillas verk arrangert av Klub přátel umění (Brnos kunstklubb). Mønstringen var omtalt i tre avisartikler.<sup>150</sup> På Osmas andre utstilling i Topič Salongen i juni-juli 1908 deltok Antonín Procházka med fem av de nye maleriene<sup>151</sup>

Motivmessig og stilistisk sett er bildene fra dette året en ensartet samling. Storbyen er det sentrale motivet i disse arbeidene. Dette temaet er karakteristisk kun for Berlin-oppholdet og et

par måneder før kunstnerens avreise til den tyske hovedstaden og etter hans ankomst hjem til Praha. I juni 1908 forsvinner storbymotivet helt ut av Procházkas produksjon. Hans storbytematikk kan deles i to underkategorier. Den første omfatter arbeider med motiver fra det berlinske sirkusmiljøet. *Sirkus* og *Rytterske* tilhører denne billedgruppen. *Parisertorget i Berlin* (ill. 24), *Gate* (ill. 25), *Gate i Berlin* (ill. 26), *Ved jernbanetorget* (ill. 27), og *Jungmannrtorget* utgjør den andre underkategorien. Disse er de fem, til dagens dato kjente gatebildene til Antonín Procházka. De fire førstenevnte ble ifølge malerens egen oversikt malt i Berlin. Det siste laget han en eller annen gang før sin avreise til den tyske hovedstaden. I alle fem konfronteres betrakteren med en folkestrøm i gatene eller på torget. Bylandskapet er antydning i bakgrunnen. Det dreier seg fremdeles om ”impresjoner”, men den forenklete og deformerte formen og den klare koloritten er i stor grad inspirert av Henri Matisse og de franske fauvistene. De fem maleriene har et sterkt todimensjonalt preg. Sentralperspektiv og lys- og skyggemodellering er utelatt.

Under sitt opphold i Berlin kom Procházka frem til en ny fargeskala. I sin klarhet er denne sammenlignbar med fauvistenes, Kandinskys og Jawlenskys tidlige koloritt. I 1932 fortalte Procházka at han i sin tidlige fase beundret den franske maleren Henri Matisse. I brevet til Vincent Kramář, datert 14. november 1932, nevner den tsjekkiske kunstneren at han har sett både Matisses utstilling i Berlin i 1906 og den hos Cassirer i 1907:

Det var først i Berlin i 1907 at jeg gjenkjente Matisses usedvanlige talent. Jeg husker ikke om noen andre enn meg og Linka var under Matisses innflytelse. Vincent Beneš dro riktignok via Berlin til Paris i desember 1907, men jeg tror at Matisse ikke lenger var hos Cassirer, for der skiftet utstillingene veldig ofte og jeg så Matisses verk rett etter min ankomst til byen.<sup>152</sup>

Procházka hadde også sett Henri Matisses arbeider på ”XIV. Ausstellung der Berliner Sezession” som ble avholdt i desember 1907.<sup>153</sup> Under Matisses innflytelse arbeidet Procházka den gang med en begrenset, klar og dramatisk koloritt. Blå var den mest karakteristiske fargen for hans berlinske periode. I de fleste bildene fra 1907 dominerer nettopp denne fargen og dens ulike nyanser. Mørkegrønn, mørkerød, lilla og rosa forekommer også svært ofte i denne billedgruppen. I *Gate i Berlin* og *Jungmannrtorget* har kunstneren til og med utnyttet underlagets opprinnelige farge. Kartongen har Procházka dekket kun stedvis med maling. Resten forblir lysebrunt. For at enkeltmotivene skal være godt synlige på det lysebrune underlaget, er de fremhevet med tykke, hvite omrisslinjer. Et slikt visuelt hjelpemiddel har Procházka benyttet i en rekke andre malerier fra samme periode, for eksempel *Gate*, *Parisertorget i Berlin*, *Rytterske*, *Stilleben med knipling*.

Teknikken er enda et bevis på at gatebildet *Jungmannstorget* tilhører den berlinske stilperioden. Etter 1908 forsvinner nemlig denne malemåten helt ut av kunstnerens produksjon.

Når det gjelder linjeføring har ikke Procházka lagt særlig vekt på konturenes kontinuitet, men antydnet heller motivet ved hjelp av raske, korte, tykke penselstrøk. De enkelte formene er avgrenset fra hverandre ved hjelp av tykke konturer. Bildene fra denne perioden preges av en malerisk formoppløsning og deformasjon. Flater i ulike farger er satt opp mot hverandre uten antydning til lys- og skyggemodellering.

Denne korte perioden er en spesiell tid i Procházkas tidlige utviklingsfase som kunstner. Under påvirkning av den franske kunstneren Paul Cézanne eksperimenterte han både med farge, form og perspektiv. I flere bilder fra disse årene er motivet malt fra ulike synsvinkler samtidig. I *Ovoce a džbán* (*Frukt og kanne*, 1907, ill. 28) ses fruktfatet ovenfra, mens kannen vises en face. På samme måte vises arenaen i *Sirkus* som en ring ovenfra, mens publikum og akrobatene er malt i profil. Den samme flerperspektiviske fremstillingen er også tydelig i gatebildet *Jungmannstorget*. Torget ses ovenfra. Menneskene og byarkitekturen vises derimot forfra. Procházkas senere kubistiske verk er i seg selv et meget spennende og svært omfattende tema som dessverre faller utenfor rammen av dette arbeidet.

I dette kapitlet har jeg gransket den tsjekkiske kunstneren Antonín Procházkas opphold i Berlin, samt hans verk malt under, like før og etter dette studieoppholdet. Ifølge Procházkas egne uttalelser var han og hans kone Linka bosatt i den tyske hovedstaden fra september 1907 til midten av februar 1908. Ernst Ludwig Kirchner kan altså ikke ha møtt den tsjekkiske kunstneren i Berlin. De fleste arbeidene malt under dette oppholdet, ble sendt til Praha allerede rundt jul 1907. De resterende tok Procházka med seg i februar 1908. Ingen av dem ble utstilt i Berlin. Det var på en tomannsutstilling i Giskrova gaten i Brno, kort tid etter Procházkas ankomst til sitt hjemland, de nye bildene fra Berlin ble vist for aller første gang. Fem av dem var også utstilt i Topič Salongen i juni og juli 1908.<sup>154</sup>

## 8 SAMMENLIGNENDE ANALYSER

### 8.1 Var Edvard Munchs *Aften på Karl Johan* et visuelt forbilde for Ernst Ludwig Kirchners *Strasse*?

*Aften på Karl Johan* og *Strasse* er riktignok to gatebilder, men likevel byr de to maleriene på en rekke forskjeller, både i motiv, dets utforming, stil og stemning. Kirchner har i sitt verk konsentrert seg utelukkende om fotgjengere. *Strasse* er renset for alle overflødige arkitektoniske detaljer, slik at hovedmotivet skal komme tydelig frem. Maleriets komposisjon er delt opp i flere plan. Vi ser tre skikkelser i forgrunnen, fem i mellomgrunnen og en stor, utydelig folkemasse i bakgrunnen. *Aften på Karl Johan* ser ut til å omfatte et større geografisk område. Bylandskapet utgjør et like viktig element i komposisjonen som fotgjengerne. Den monumentale Stortingsbygningen ses i bakgrunnen. Husrekken, selve promenadegaten, parken og nattehimmelen har også fått plass i billedrommet.

Kirchners maleri er nesten dobbelt så stort i format som Munchs. Figurene i *Strasse* er malt i større format og mer detaljert enn fotgjengere i *Aften på Karl Johan*. Menneskene i Kirchners maleri dekker så å si hele billedflaten, både dens venstre og høyre halvdel. De tre fremste skikkelsene strekker seg fra bildets nedre til dets øvre kant. Alle figurene i *Aften på Karl Johan* er derimot plassert i komposisjonens nedre halvdel. De fleste av dem er i tillegg malt på maleriets venstre side. Kun en mann er gjengitt i bildets høyre halvdel. Han spaserer i motsatt retning for denne dominerende gruppen. Langt foran ham aner vi riktignok flere fotgjengere, men disse befinner seg i det fjerne og på lerretet er de fremstilt kun som tynne streker.

Mannen gir inntrykk av å være ensom, isolert og fremmedgjort. Det kan virke som om Munch ønsket å konfrontere dette enkelte individet med den dominerende menneskemengden og på den måten skape en psykologisk avstand i maleriet. Den slags avstand er etter min vurdering ikke til stede i *Strasse*. Kirchners verk er et fargerikt bilde av storbylivets hektiske atmosfære. De tre figurene plassert til høyre for komposisjonens vertikale midtakse, skaper snarere en indre helhet med gatens tomme kjørebane i bildets nedre, venstre halvdel. Den rødkledde kvinnen som går i motsatt retning kan komposisjonsmessig kanskje oppfattes som et motstykke til den ensomme mannen i *Aften på Karl Johan*. Hun beveger seg innover i billedrommet. På samme måte som den svartkledde mannen danner hun bildets mellomgrunn. Men til tross for disse formale likhetene, ser hun ut til å være en tilfeldig forbipasserende som nærmest løper i sin retning. Det kan være at hun rett og slett skynder seg for å rekke trikken vi skimter i bakgrunnen.

Denne samtidige bevegelsen av figurene i ulike retninger karakteriserer flere postimpresjonistiske verk som jeg antar Kirchner hadde kjennskap til. Vi kan derfor ikke med sikkerhet fastslå at den tyske kunstneren hadde nettopp Edvard Munch og hans gatemaleri som sin sentrale visuelle kilde. I Henri de Toulouse-Lautrecs *Jane Avril sortant du Moulin Rouge* (*Jane Avril forlater Moulin Rouge*, 1892, ill. 29) ser vi en frontalt fremstilt kvinneskikkelse i bildets midtparti. Et par som spaserer i motsatt retning, er gjengitt i komposisjonens venstre halvdel. Félix Vallottons tresnitt *L'étranger* (ill. 5) viser også en gruppe mennesker som beveger seg i ulike retninger uavhengig av hverandre. Det er særlig de hvite kvinneskikkelsene vi ser forfra og den svartkledde, ryggvendte mannen som minner om figuroppbygningen i *Strasses* øvre høyre del.

Begge kunstnerne har fremstilt en gruppe fotgjengere på en gate som løper diagonalt innover i bildet. Den sentrale folkestrømmen, både i *Aften på Karl Johan* og i *Strasse*, vises forfra. Denne likheten i komposisjonen kan være en ren tilfeldighet. Et slikt motiv byr ikke på en uendelig rekke passende komposisjonsløsninger. Likhetene ble etter min mening bestemt av motivet selv, snarere enn av en annen kunstners verk. Det finnes dessuten flere forskjeller i de to komposisjonene som gir oss liten grunn til å konkludere med at den tyske maleren hadde Edvard Munchs *Aften på Karl Johan* som sitt sentrale forbilde. For det første er figurene i det norske maleriet gjengitt kun fra bysten og opp. I *Strasse* er derimot de to kvinnene gjengitt i sin helhet. Mannen er riktignok beskåret, men vi ser både hans høyre over- og underkropp. En annen, mer vesentlig forskjell, ligger i de to kunstneres ulike gjennomføring av sentralperspektivet. I det tyske maleriet er perspektivet modifisert. Gaten er fremstilt som en stor, rosa flate. Kun trikkeskinnene peker mot et sentralt punkt i bakgrunnen og skaper en dybdefølelse i *Strasse*. Forsvinningspunktet ligger et sted bak den røde trikken, høyt i billedflaten. Gateplanet er rettet oppover, men vi ser rett i ansiktene på de fire figurene i komposisjonens høyre halvdel. Munchs fremstilling av rom i *Aften på Karl Johan* er mye mer konsekvent gjennomført. Strømmen av fotgjengerne og takrekken over dem danner to parallelle linjer som løper gjennom rommet og møtes i et forsvinningspunkt i bakgrunnen. Forsvinningspunktet aner vi til venstre for den monumentale Stortingsbygningen. Kjørebanelen danner et tilsvarende system av ortogonaler på motsatt side av komposisjonen. I *Aften på Karl Johan* er horisonten og forsvinningspunktet plassert midt i billedflaten. Vi ser derfor motivet i øynehøyde med den høye mannen.

I det norske maleriet ser vi en gruppe kvinner og menn med opplyste ansikter. Med sine store øyne stirrer de frem for seg. Figurenes ansiktsuttrykk er fylt med angst, sjokk og panikk. De er det første vi legger merke til i denne dystre kveldscenen. Vektleggingen av figurenes engstelige uttrykk og stirrende blikk bidrar til å gi bildet dets melankolske preg. De to kvinnene i *Strasse* er

riktignok malt med forenklete, uttrykksløse, unaturlig grønne og røde ansikter, men de mangler dette urolige blikket. Det grønne ansiktet til kvinnen med den gule jakken er kanskje det mest bemerkelsesverdige partiet i forgrunnsmotivet. Mangelen på lys- og skyggemodellering og bruk av en slik klar grønnfarge minner snarere om Henri Matisse's portrett *Fru Matisse: Den grønne stripen* (ill. 10) enn om figurene i *Aften på Karl Johan*. Sammenligner vi hennes ansikt med hodet til den høye mannen i Munchs bilde, ser vi at hans hode er mer tredimensjonalt utformet enn kvinnens. Ansiktet er malt ved hjelp av flere lyse fargenyanser. Mannens hule kinn og måten hatten sitter på hodet hans, gir inntrykk av at det er en tredimensjonal kropp under. Kvinnens ansikt er derimot helt flatt.

Kunstnernes maleteknikk og bruk av oljefarger viser også en rekke forskjeller. Kirchner har anvendt fargene i tykke lag og latt de enkelte penselstrøkene tre synlig frem. *Aften på Karl Johan* viser derimot Munchs mer sparsome bruk av oljefarger. I det norske verket er fargene fordelt i jevnere lag og overflaten ser ut til å være mer ”finpusset” enn i *Strasse*. Omrisslinjene i *Strasse* er kurvete og flytende. De skaper en indre helhet mellom de ulike enkeltmotivene i bildet. Den buede linjeføringen i Kirchners gatebilde er i stor grad påvirket av art nouveau.

Fargens mangfoldighet hadde disse to malere ulikt syn på. For begge var fargen en av de viktigste uttrykksbærere som ytterligere kunne forsterke verkets stemningsinnhold. *Aften på Karl Johan* viser en dyster kveldsscene. Munch har derfor benyttet hovedsakelig en kjølig fargeskala bestående av mørke nyanser av blått, brunt og svart. Disse fargene bidrar til å skape en engstelig, melankolsk stemning i verket. Enkelte viktige detaljer i det norske gatebildet er malt i lyse farger, i hvitt og gult. På den måten trer de synlig frem fra den ellers mørke bakgrunnen. De sentrale forgrunnsfigurene med sine blekgule ansikter, hule kinn og stirrende blikk fanger øyeblikkelig betrakterens oppmerksomhet. I *Strasse* har Kirchner gjengitt en helt annen stemning. Koloritten gir bildet et mer positivt preg. Hele motivet er malt i klare farger. Fargevalget i det tyske verket minner om flere fauvistiske verk. Den aller mest dominerende fargen er en intens rosa. Den dekker store deler av lerretet og får de mørktkledde figurene i forgrunnen og bakgrunnen til å tre godt frem. Denne klare rosa fargen finner vi ikke hos Munch. Den gir snarere assosiasjoner til den franske fauvistiske maleren André Derain og hans storbybilder fra London fra årene 1906-1907.

Flere steder i bildet har Kirchner oppgitt naturalistisk gjengivelse av den ytre virkelighet og heller valgt å bruke fargene på en måte som kan være med på å understreke bildets indre stemning, den hektiske atmosfæren i storbyen. De to kvinnelige figurene i *Strasses* høyre halvdel har flate, uttrykksløse ansikter. Deres fraværende, noe drømmeaktige karakter er ytterlige



intensivert av røde, grønne og blå penselstrøk. Den samme ikke-naturalistiske utførelsen kan spores i fremstillingen av håret til den ene kvinnen og den lille jenta, hvor vi kan se et glimt av de samme røde, grønne og mørkeblå valørene. De flate, unaturlig grønne og røde ansiktene til figurene i *Strasse* er overtatt fra Henri Matisse og har lite med Munchs verk å gjøre.

I *Strasse* har Kirchner gjengitt storbyens hektiske atmosfære i en todimensjonal fauvistisk ånd og med en fargebruk som ikke er styrt av den ytre virkeligheten. Kirchner opplevde storbyen som et sted hvor fysisk nærhet kunne forenes med en form for åndelig distanse. Denne opplevelsen ser i en viss grad ut til å være gjenfortalt i hans første gatebilde. Kvinnene i forgrunnen virker for eksempel litt åndsfraværende med sine uttrykksløse ansikter. Det er heller ikke noen synlig forbindelse mellom de enkelte figurene i maleriet. Denne mangelen på kommunikasjon understrekes ytterligere av den store, tomme gaten i komposisjonens venstre halvdel. Den klare koloritten gir bildet likevel et mer positivt preg enn det vi konfronteres med i *Aften på Karl Johan*. Det norske verket synes å være et svært selvbiografisk, psykotisk og symbolistisk verk. Munch har i dette bildet høyst sannsynlig ønsket å gjenskape det inntrykket en konkret gatescene en gang vakte i ham. Maleriet kan tenkes å gjenspeile Munchs konfrontasjon med storbyen og dette møtets konsekvenser. *Aften på Karl Johan* handler først og fremst om menneskelig fremmedgjøring, om angst og ensomhet i en storby.

## 8.2 Likheter og forskjeller i Antonín Procházkas *Jungmannstorget* og Ernst Ludwig Kirchners *Strasse*

Ernst Ludwig Kirchners maleri *Strasse* viser etter min mening kun få vesentlige likheter med Antonín Procházkas gatebilde *Jungmannstorget*. I det tsjekkiske verket stilles betrakteren nok en gang overfor et storbymotiv, men allerede selve motivet i de to maleriene viser flere viktige forskjeller. For det første har Procházka fremstilt et torg, ikke en gate slik som Kirchner har gjort i *Strasse*. I *Strasse* danner fotgjengerne to grupper. Den ene går mot oss og ut av billedrommet. Den andre strømmer diagonalt i motsatt retning. Denne samtidige bevegelsen av mennesker i forskjellige retninger finner vi ikke i *Jungmannstorget*. Det tsjekkiske maleriet viser et stort torg, der fotgjengere beveger seg i flere ulike retninger. I motsetning til Kirchner har Procházkas gjengitt både fotgjengere, trafikken på plassen og det omkringliggende bylandskapet med flere bygårder og en stor fontene. Figurene er her altså ikke det dominerende motiv, men snarere et enkeltmotiv som er underordnet helheten.

Komposisjonsmessig kan *Strasse* heller sammenlignes med et annet av Procházkas gatebilder, *Gate* fra 1907 (ill. 25). Dette verket har etter min mening atskillig flere likheter med Kirchners *Strasse*. I *Gate* har Procházka, på tilsvarende måte som den tyske kunstneren, konsentrert seg nærmest utelukkende om mennesker. Bildet viser en gruppe fotgjengere, både kvinner og menn, idet de spaserer på en gate. En liten jente er fremstilt midt i denne menneskestrømmen. Figurene i dette gatemaleriet dekker hele billedflaten. De er riktignok alle gjengitt forfra, men likheten i bildenes motiv, komposisjon og fargeskala er større enn i *Jungmannstorget* og *Strasse*.

I *Jungmannstorget* har Procházka fullstendig forkastet sentralperspektivisk fremstilling. Bildets komposisjon er ikke delt opp i flere plan. Det finnes ingen klart definert forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn i *Jungmannstorget*. Fotgjengere på plassen er fremstilt i tre hovedrekker over hverandre i billedflaten. Forgrunnsfigurene er malt i størst format nederst i bildet. Mennesker i mellomgrunnen danner en horisontal flate midt i maleriet. Figurene i bakgrunnen er gjengitt som en tynn stripe i komposisjonens øverste del. Hele motivet er sett fra flere synsvinkler samtidig. Selve torget er rettet oppover. Bygningene i maleriets øvre del og noen av menneskene på torget er fremstilt forfra. Enkeltdetaljer, slik som hatten til den lille jenta i midten, er malt nedenfra, som en oval rundt hodet hennes. Motivet i *Strasse* har fått en langt større tredimensjonal karakter, men også i det tyske verket er perspektivet modifisert. Det flate hovedmotivet i *Strasses* høyre halvdel er satt opp mot den tomme gaten og den lange folkestrømmen som beveger seg diagonalt innover i billedrommet og skaper dybde.

Det eneste virkemidlet som bidrar til å gi betrakteren en viss følelse av avstand, er størrelseskontraster og overlapping. I *Strasse* har de tre skikkelsene i bildets høyre halvdel konkrete positurer, forskjellige ansiktstrekk og relativt detaljert utført bekledning. De dekker hele billedflaten, fra den nedre til dens øvre kant. Hele motivet ser ut til å være malt fra kortere avstand enn menneskegruppene i Procházkas verk. Figurene i *Jungmannstorget* er ikke vektlagt på samme måte som i det tyske gatebildet.

Kunstnernes fargebruk og malemåte er nokså forskjellig. Kirchner har dekket sitt lerret rikelig med maling. Motivet er komponert ved hjelp av mange kontrasterende fargeflater som er avgrenset fra hverandre med svarte, kraftige konturer. Linjeføringen er organisk, kurvete og kun stedvis mister den sin kontinuitet. Procházkas gatebilde vitner derimot om en mer økonomisk bruk av farge og linje. Det tsjekkiske verket har i tillegg et mye større skisseaktig preg enn *Strasse*. Hele motivet er gjengitt ved hjelp av raske, tykke penselstrøk. Disse har kunstneren latt tre tydelig frem. Linjeføringen i det tsjekkiske bildet mangler flyt og kontinuitet.

De to kunstnerne har benyttet svært forskjellig fargeskala i sine gatebilder. De utvalgte fargene er i tillegg brukt på ulike vis, både i forhold til hverandre og i forhold til lerretet. I *Strasse* har Kirchner kombinert kjølige fargenyanser av blått, grått og grønt med en varm rød, gul, oransje og rosa. Gatens klare rosa farge får de mørkkledde figurene i bildet til å tre godt frem. Procházka har på sin side foretrukket en svært begrenset, kjølig koloritt. Den består hovedsakelig av blått, brunt og svart. Men disse fargene er anvendt kun stedvis og dekker ikke hele lerretet. I mesteparten av billedflaten har han latt underlagets opprinnelige farge skinne gjennom. For at de enkelte partiene – fotgjengere, hesten, vogner ikke skal smelte med dette nokså mørke underlaget, har Procházka fremhevet dem med tykke, hvite penselstrøk.

Begge kunstnerne hadde høyst sannsynlig ingen videre hensikt med sine bilder enn å gjenskape et moment av storbylivets hektiske atmosfære. Både motivet, stilen og intensjonen i *Strasse* og *Jungmannstorget* er riktignok inspirert av Matisse og de andre fauvistene, men resultatene er likevel nokså forskjellige fra hverandre.

## 9 AVSLUTNING

I avhandlingen har jeg tatt for meg Ernst Ludwig Kirchners maleri *Strasse* og dets sentrale visuelle forbilder. Med utgangspunkt i tidligere forskning, spesielt påstandene til Donald E. Gordon<sup>155</sup> og Georg Reinhardt<sup>156</sup>, har jeg diskutert Edvard Munchs og den tsjekkiske maleren Antonín Procházkas betydning som inspirasjonskilder for Kirchners første gatebilde. Jeg har undersøkt i hvilken grad den tyske kunstneren mottok impulser fra Edvard Munch og om han før 1908 hadde sett *Aften på Karl Johan*. Videre har jeg sett på Antonín Procházkas rolle som visuell kilde for Kirchner og hans verk. Det tredje sentrale spørsmålet som har blitt besvart i denne avhandlingen, er om Kirchner fant inspirasjon hos andre kunstnere enn Edvard Munch og Antonín Procházka da han malte *Strasse*.

Det er i ettertiden alltid vanskelig å finne ut hvordan den enkelte kunstneren arbeidet og hvem eller hva han/ hun lot seg inspirere av. Og det er selvsagt en naturlig prosess, som har foregått i kunsten i mange tusen år, at kunstnere inspirerer og kopierer hverandres motiv eller stil. Den tidligere Brücke-forskningen har vist at Kirchners tidlige stil ble påvirket av flere kunstnere, dette til tross for at han selv fra og med 1913 stadig benektet all utenlandsk innflytelse. Kirchners personlige stil var i 1905-1908 ennå ikke utviklet fullt ut. I sin søken etter en sikrere og stadig mer personlig uttrykksmåte lånte Kirchner i disse årene ofte motiver, komposisjonsløsninger og maleteknikk fra andre kunstnere eller kunstnergrupper (Vincent van Gogh, Paul Gauguin, art nouveau, fauvisme). Et av hans forbilder var uten tvil Edvard Munch. Donald E. Gordon har rett når han setter flere av Kirchners tidlige arbeider i direkte forbindelse med nordmannens verk. Men gatebilde *Strasse* tilhører etter min mening ikke denne billedgruppen. Edvard Munch og hans gatebilde fra 1892 anser jeg ikke for å være *Strasses* viktigste forbilde. Begge kunstnerne valgte å fremstille ett og samme motiv. En gruppe fotgjengere spaserende på en gate, sett forfra, byr ikke på en uendelig rekke passende komposisjonsløsninger. De få likhetene i *Strasses* og *Aften på Karl Johans* komposisjon gir meg liten grunn til å betrakte det norske maleriet som Kirchners sentrale visuelle kilde. Den tyske kunstneren hadde trolig ikke kjennskap til Munchs *Aften på Karl Johan* i årene frem til 1908, og da er det mer nærliggende å anta at disse likhetene er tilfeldige.

Påvirkning i billedkunsten kan dessuten være indirekte og må i tillegg til motivet og komposisjonen også måles i motivets utførelse, stil og teknikk. Og det er nettopp her jeg har funnet flere vesentlige forskjeller. *Strasse* er, med sin klare koloritt, organiske og kurvete linjeføring, sine forenklete og abstraherte former og sitt todimensjonale preg, først og fremst et fauvistisk verk, inspirert av Henri Matisse og den franske fauve-bevegelsen. Gordons påstand om

at Edvard Munchs *Aften på Karl Johan* var en sentral visuell kilde for Ernst Ludwig Kirchner og hans første gatebilde *Strasse*, anser jeg dermed for ikke å holde mål.

I avhandlingen har jeg i tillegg diskutert den tsjekkiske kunstneren Antonín Procházkas rolle som en viktig inspirasjonskilde for Kirchners *Strasse*. En studie av Procházkas maleri *Jungmannstorget* og den etterfølgende komparative analysen av *Strasse* og det tsjekkiske verket har heller ikke vist noen vesentlige fellestrekk. Kirchners gatebilde forestiller en menneskemengde på en gate. Procházkas maleri viser derimot et torg. Både motivet, komposisjonen og stilen er temmelig forskjellig, dette til tross for at begge kunstnerne var påvirket av en og samme malerkrets, nemlig den franske fauvismen.

Under arbeidet med oppgaven har jeg ikke funnet noen dokumentasjon som kan bevise at Kirchner kjente Procházka eller hans maleri *Jungmannstorget*. Det er meg ukjent hvilke belegg Reinhardt hadde for sin hypotese, i og med at han i artikkelen "Die Frühe Brücke" ikke begrunner sine påstander. Han hevder at Kirchner hadde malt *Strasse* i Berlin i 1908, enten da han var på vei til eller fra Fehmarn. Procházka var på det tidspunktet tilbake i sitt hjemland. De fleste arbeidene malt under kunstnerens opphold i Berlin, ble sendt til Brno i forveien, allerede rundt jul 1907. De resterende tok kunstneren med seg i februar 1908. Ingen av maleriene ble utstilt i Berlin. Bildene ble for aller første gang vist på en tomannsutstilling i Giskrova gaten i Brno som ble avholdt kort tid etter kunstnerens ankomst hjem. Fem av de arbeidene Procházka laget i den "berlinske-perioden", var også utstilt i Topič Salongen i juni og juli 1908.<sup>157</sup> Ifølge den tsjekkiske kunstnerens egne uttalelser tilbrakte han, sammen med sin kone Linka, våren og sommeren 1908 på landet i Mähren. Deretter flyttet paret til Praha, hvor de ble boende ut året. Det er lite sannsynlig at Kirchner i 1908 hadde reist til Tsjekkia for å se Procházkas verk fra Berlin. Jeg har ikke funnet noen dokumentasjon som antyder at den tyske kunstneren i det hele tatt kjente Procházka. Tsjekkeren nevner heller ikke noen møter eller annen form for kontakt med Kirchner i sine brev til Kramář. Ernst Ludwig Kirchner besøkte hovedstaden for første gang i 1908. Han kunne altså verken ha møtt Antonín Procházka i Berlin eller ha sett hans gatemalerier i disse årene. Reinhardts påstand er derfor uriktig.

I avhandlingen har jeg kommet frem til den konklusjon at Ernst Ludwig Kirchners gatebilde *Strasse*, i tillegg til en rekke andre verk, representerer den fasen av hans tidlige stil som i størst grad var påvirket av moderne fransk billedkunst, særlig Henri Matisse og André Derain. *Strasse* er et av Ernst Ludvig Kirchners første fauvistiske verk. Les fauves gikk riktignok i oppløsning i 1907, men den fauvistiske stilen og malemåten forble inspirerende for kunstnere over hele Europa. Både Ernst Ludwig Kirchner, Edvard Munch og den tsjekkiske maleren Antonín

Procházka var trolig påvirket av Henri Matisse og hans venner og kolleger i Paris, til tross for at noen av dem i ettertiden har benektet dette.

## APPENDIX

### Edvard Munchs utstillinger i Tyskland i perioden 1902-1908

Allerede i 1902, året da Kirchner og Bleyl påbegynte sine arkitekturstudier, var det i Dresden blitt arrangert en utstilling av Edvard Munchs verk. I perioden august - september stilte den norske kunstneren ut sin grafikk hos Emil Richter.<sup>158</sup> I februar og mars 1903 viste Munch noen malerier og grafikk hos P.H. Beyer & Sohn i Leipzig, en by ikke langt fra Dresden. I februar og mars samme år deltok nordmannen på vårutstillingen til Münchner Sezession i Galerie Thannhauser i München.<sup>159</sup> De unge arkitekturstudentene hadde altså allerede før 1905 flere anledninger til å se og bli kjent med Edvard Munchs arbeider. Men også i årene etter Brückes grunnleggelse, da Munch hadde størst innflytelse på gruppens produksjon, deltok den norske kunstneren på en rekke utstillinger i Tyskland. Flere av dem fant sted i Dresden og omegn.

I januar 1905 stilte Munch ut portretter hos Cassirer i Berlin. I mai viste han 8 malerier hos Commeter i Hamburg. På samme tidspunkt kunne publikum i Berlin besøke en visning av Munchs grafikk som igjen fant sted hos kunstforhandleren Cassirer. 30. november åpnet Bremer Kunstverein en annen utstilling av den norske kunstnerens malerier. Akademischer Verein für Bildende Kunst (R. Piper & Co.) i München viste i november 1905 også flere av Munchs verk. Denne gangen dreide det seg om 149 grafiske blad.

Følgende år 1906 startet med en utstilling av Linde-frisen hos Leonhard Bold i Berlin. I januar samme år arrangerte Magdeburg Kunstverein en separatutstilling av Edvard Munchs malerier og grafikk. Denne fant sted i Magdeburgisches Museum. I februar viste Sächsischer Kunstverein i Dresden tjue malerier. På samme tidspunkt fikk Bremen Kunstverein låne maleriet *Portrett av Holger Drachmann*.<sup>160</sup> 7. mars 1906 åpnet Commetersche Kunsthandlung en separatutstilling av nordmannens maleri og grafikk. Kunsthütte zu Chemnitz holdt i samme periode en annen separatmønstring av Munchs malerier. Også Jena Kunstverein viste i mars 1906 flere malerier. "Elfte Ausstellung der Berliner Sezession" omfattet fem oljemalerier av Edvard Munch.<sup>161</sup> I mai viste nordmannen sine bilder også hos Eduard Schulte. Folkwang Museum i Hagen åpnet 1. oktober en ny utstilling av den norske kunstnerens verk. Byen Weimar ble det i 1906 arrangert to utstillinger. Den ene i Hotel Kaiserin Augusta i september, den andre i Grossherzogliches Museum für Kunst und Kunstgewerbe (tjueåtte malerier, ni raderinger og litografier).

Første Munch-utstilling i Tyskland i 1907 åpnet 20. januar hos Paul Cassirer i Berlin. Nordmannen deltok med tretti arbeider.<sup>162</sup> På "XIII. Ausstellung der Berliner Sezession" presenterte han fire malerier.<sup>163</sup> Deretter fulgte en "Collectiv-Ausstellung von Edvard Munch" i

Kunst-Salon Fischer i Bielefeld. I mai viste Städtische Kunsthalle i Mannheim tre mosaikkbilder og en serie av tegninger.<sup>164</sup> Etter sommeren arrangerte Paul Cassirer en utstilling som fikk tittelen "Cézanne, Herrmann, Matisse, Munch". Den sistenevnte deltok med tjueåtte malerier. Også Hamburger Salon Clematis viste flere av den norske malerens verk. Utstillingen fant sted i oktober. Året 1907 avsluttet kunstneren ved å delta på "Vierzehnte Ausstellung der Berliner Sezession". Her stilte han ut tjueåtte grafiske blad.<sup>165</sup>

På XV. utstilling til Berliner Sezession i 1908 presenterte han seg selv med fire arbeider.<sup>166</sup> I juni viste Munch en rekke verk i Kunstsalon Bock i Hamburg. Etter sommeren 1908 arrangerte flere kunstforeninger enmannsutstillinger av den norske kunstnerens produksjon. En fant sted i Mannheim Kunstverein i september, en hos Franz Hancke i Breslau i november. Den tredje ble avholdt i München i november og desember.<sup>167</sup> I 1908 deltok dessuten Munch på en utstilling i Kunsthalle Bremen og i Kunstverein Köln. På slutten av året viste han tjueseks grafiske blad på "XVI. Ausstellung der Berliner Sezession".<sup>168</sup>



# NOTER

<sup>1</sup> Bernard S. Myers, *Malerei des Expressionismus: eine Generation in Aufbruch* (Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1957); Peter Selz, *German Expressionist Painting* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1957); Hans Bisanz, *Edvard Munch und seine Bedeutung für den mitteleuropäischen Expressionismus* (Utgitt som doktoravhandling ved Universitetet i Wien, 1959); Eberhard Roters, "Beiträge zur Geschichte der Künstlergruppe Brücke", *Jahrbuch der Berliner Museen*, II (1960); Jürgen Schultze, "Beobachtungen zum Thema "Munch und der deutsche Expressionismus"" i Henning Bock og Günter Busch, Edvard Munch. *Probleme – Forschungen – Thesen* (München: Prestel, 1973); Arne Eggum og Sissel Bjørnstad (red. og layout). *Die Brücke – Edvard Munch. Munch-museet: 16. oktober - 26. november 1978*; Jill Lloyd, *German Expressionism. Primitivism and Modernity* (New Haven-London: Yale University Press, 1991); Bettina Kaufmann, *Symbol und Wirklichkeit: Ernst Ludwig Kirchners "Bilder aus der Phantasie" und Edvard Munchs "Lebensfries"* (Utgitt som doktoravhandling ved Universitetet i Freiburg, 2004) og andre.

<sup>2</sup> Bernard S. Myers, *Malerei des Expressionismus: eine Generation in Aufbruch*, 126.

<sup>3</sup> Eberhard Roters, "Beiträge zur Geschichte der Künstlergruppe Brücke", *Jahrbuch der Berliner Museen*, II, 204.

<sup>4</sup> Donald E. Gordon, "Kirchner in Dresden", *The Art Bulletin*, nr. 48 (1966), 345.

<sup>5</sup> Jürgen Schultze, "Beobachtungen zum Thema "Munch und der deutsche Expressionismus"" , 148.

<sup>6</sup> Georg Reinhardt setter spørsmålsteget ved Kirchners kjennskap til Edvard Munchs *Aften på Karl Johan*. *Aften på Karl Johan* var verken utstilt på XV. Ausstellung der Berliner Sezession i 1908 eller på utstillingen i Sächsischen Kunstverein i Dresden i 1906. Heller ikke i Weimar i november 1906 deltok Munch med noen gatebilder. Georg Reinhardt, "Die Frühe Brücke". Beitrage zur Geschichte und zum Werk der Dresdener Künstlergruppe Brücke der Jahre 1905-1908", *Brücke-Arkiv*, nr. 9/10 (1977/78), 113.

<sup>7</sup> Reinhardt hevder at den kompositoriske oppbygning i Félix Vallottons *L'étranger* fra 1894, med de tre hvite kvinneskikkelsene og den sortkledd, ryggvendte mannen, er et viktig forbilde for figuroppbygningen i *Strasses* høyre nedre del. Vallottons tresnitt var reproduisert i Meier Graefes monografi om denne franske kunstneren fra 1898. Ifølge Reinhardt hadde Brücke-kunstnere trolig kjennskap til denne publikasjonen. Georg Reinhardt, "Die Frühe Brücke", 114.

<sup>8</sup> Reinhardt antyder at Kirchner malte *Strasse* i Berlin sommeren 1908 da han var på vei til Fehmarn. I den forbindelse nevner han Antonín Procházkas maleri *Jungmannovo náměstí* (*Jungmannstorget*) som et mulig visuelt forbilde. Georg Reinhardt, "Die Frühe Brücke", 113.

<sup>9</sup> Marit Werenskiöld, *Ekspressionisme-begrepetts opprinnelse og forvandling* (Utgitt som doktoravhandling ved Universitetet i Oslo, 1981), 37.

<sup>10</sup> Dette antydes i Lothar-Günter Buchheim, *Die Künstlergemeinschaft Brücke* (Feldafing, 1956), 152; Peter Selz, *German Expressionist Painting* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1957), 72; Bernard Myers, *The German Expressionists: A Generation in Revolt* (New York, 1957), note 78, 126; Bernard Dorival, "L'art de la Brücke et le Fauvisme", *Art de France*, 1, 1961, 383-385. Se Donald E. Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968), note I/89, 458.

<sup>11</sup> Donald E. Gordon, "Kirchner in Dresden", *The Art Bulletin* nr. 48 (1966) og *Ernst Ludwig Kirchner* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968).

<sup>12</sup> Donald E. Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner*, 28.

<sup>13</sup> Carl Georg Heise, "Kirchner-Anekdoten", *Brücke-Arkiv*, nr. 6 (1972/73), 13.

<sup>14</sup> Donald E. Gordon, "Kirchner in Dresden", 336.

<sup>15</sup> Carl Georg Heise, "Kirchner-Anekdoten", 13.

<sup>16</sup> Donald E. Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner*, 21 og note I/45, 457.

---

<sup>17</sup> Donald E. Gordon, "Kirchner in Dresden", 336.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Will Grohmann, *Das Werk Ernst Ludwig Kirchners* (München, 1926), 18.

<sup>21</sup> Donald E. Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner*, 273.

<sup>22</sup> Herr Dr. W. R. var nr. 183 i utstillingskatalogen til Berliner Secession i 1908. Donald Edward Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916* (München: Prestel-Verlag, 1974), 258.

<sup>23</sup> Arne Eggum, *Edvard Munch. Malerier – skisser og studier*. (Oslo: J.M. Stenersens Forlag AS, 1983), 189-190.

<sup>24</sup> Kirchners Fehmarn-stil var karakterisert av en overdådig pastos maleteknikk. Tekstur er sterkere enn linje og farge. I bildene legger man først og fremst merke til overflatens tykke, tredimensjonale preg. De enkelte penselstrøkene blir av sekundær betydning. Omrisslinjene er tykke og dynamiske. Fargene klare. Van Goghs innflytelse er synlig. Penselstrøkene er ikke lenger anvendt i overensstemmelse med dekorative prinsipper eller fargeteorier. Et annet element som karakteriserer Kirchners Fehmarn-stil, er spenningen mellom todimensjonalitet og rom.

<sup>25</sup> Donald E. Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner*, 281.

<sup>26</sup> Ingrid Langaard, *Edvard Munch. Modningsår* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1960), 156; Arne Eggum, *Edvard Munch. Malerier – skisser og studier*, 81; Ulrich Bischoff, *Edvard Munch. 1863-1944* (Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1988, 1989), 51-53.

<sup>27</sup> Ulrich Bischoff, *Edvard Munch. 1863-1944*, 51-53.

<sup>28</sup> "Mit dem Glauben an Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Geniessenden, rufen wir alle Jugend zusammen, and als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den Wohlangesessenen älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt." Georg Reinhardt, "Die Frühe Brücke", 83.

<sup>29</sup> "Es war ein glücklicher Zufall, dass sich die wirklichen Talente trafen, deren Charakter und Begabung auch in menschlicher Beziehung ihnen gar keine andere Wahl liess, als den Beruf des Künstlers, deren für den regulären Menschen zu mindesten seltsamen Lebensführung, Wohnung und Arbeit kein bewusstes Epater les Bourgeois war, sondern das ganz naive reine Müssen, Kunst und Leben in Harmonie zu bringen. Und gerade dieses ist es, was mehr als alles andere, einen ungeheneren Einfluss gehabt hat auf die Formen heutiger Kunst." Avsnittet er hentet fra Kirchners dagbok skrevet mellom 1919 og 1928 og publisert av Lothar Grisebach, *E.L. Kirchners Davoser Tagebuch: eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften* (Köln: M. DuMont Schauberg, 1968), 78.

<sup>30</sup> Marit Werenskiöld, "Die Brücke und Edvard Munch", *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, B. XXVIII, Hefte 1/4 (1974): 151.

<sup>31</sup> "Schmidt-Rottluff sa at vi kunne kalle oss Brücke – det er et ord med flere meninger og det vil ikke omfatte et program, men det vil på en måte lede oss fra en kyst til en annen en. Vi visste hva hva vi skulle forlate – hvor vi håpet å ankomme var mer uklart". Hans Kohm, "Intervju med Erich Heckel", *Das Kunstwerk XII*, vol. III (1958/59), 24. I Kirchners *Davoser Tagebuch*, 74, nevner også han at det var Schmidt-Rottluff som hadde kommet med navnet. Fritz Bleyl derimot mener at Brücke var Heckels oppfinnelse (i Fritz Bleyl, "Errinerungen", "Fritz Bleyl, Gründungsmitglied der Brücke", *Kunst in Essen und am Mittelrhein*, nr. 8 (1968), 96).

<sup>32</sup> Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916*, 228-232.

<sup>33</sup> Ustillingen åpnet 20. mars 1908. Utstillingskomiteens avgjørelse om å vise Pechsteins arbeider ble tatt for sent, slik at hans navn og de utstilte verk ikke nevnes i katalogen. Donald Edward Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916*, 252-256.

---

<sup>34</sup> Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916*, 287.

<sup>35</sup> Marit Werenskiold, "Die Brücke und Edvard Munch", 151.

<sup>36</sup> Donald E. Gordon, "Kirchner in Dresden", 345.

<sup>37</sup> Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916*, 258.

<sup>38</sup> Torill Rambjør, *En resepsjonshistorisk analyse av Munchs separatutstilling i Kristiania 1892, også sett i relasjon til resepsjonen av "Skandaleutstillingen" i Berlin samme år* (Utgitt som masteravhandling ved Universitetet i Oslo, 2006), 65.

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> Torill Rambjør, *En resepsjonshistorisk analyse av Munchs separatutstilling i Kristiania 1892, også sett i relasjon til resepsjonen av "Skandaleutstillingen" i Berlin samme år* (Utgitt som masteravhandling ved Universitetet i Oslo, 2006).

<sup>41</sup> Ibid., 69.

<sup>42</sup> Ibid., 74-75.

<sup>43</sup> Reinhold Heller, "Affæren Munch", *Kunst og Kultur*, Hefte 4 (1969), 183.

<sup>44</sup> Uttrykket "Ekspressionisten" ble i Tyskland brukt for første gang i utstillingskatalogen til "22. Ausstellung der Berliner Sezession" som åpnet i april 1911. Den gang var det den franske fauve-kretsen fra Paris som ble betegnet som ekspresjonister. Ordet "expression" stammer opprinnelig fra Henri Matisse's "Notes d'un peintre". I artikkelen er "expression", uttrykk, et sentralt begrep. Det jeg søker fremfor alt er "expression", skriver Matisse i "Notes d'un peintre". Den britiske kunsthistorikeren Roger Fry og den tsjekkiske studenten Antonín Matějček hadde i 1909 vært i Paris og lest Matisse's essay. I 1910 brukte begge det nye begrepet. Matějček i utstillingskatalogen til "XXXI. výstava S.V.U. Mánes - 'Les Indépendents'", Fry i forbindelse med utstillingen "Manet and the Post-Impressionists". Den sistnevnte ble avholdt i The Grafton Galleries i perioden november 1910 til januar 1911. I katalogen bruker den britiske kunsthistorikeren riktignok ordet "Post-Impressionists", men ifølge Werenskiold dekket de to uttrykkene opprinnelig samme begrep. Paul Cézanne, Vincent van Gogh og Paul Gauguin ble på utstillingen presentert som post-impresjonismens første generasjon. Henri Matisse og de øvrige Les fauves betraktet Fry som retningens yngre representanter. I januar publiserte så Frys kollega fra *The Burlington Magazine*, den britiske journalisten Arthur Clutton-Brocks, sin artikkel "The Post-Impressionists". I teksten foreslår Clutton-Brock et alternativt navn for denne franske avantgarden, "Expressionists". Det var trolig Roger Fry selv som satte ham på idéen, for han hadde sett ordet i "Notes d'un peintre". Fra England hadde det nye uttrykket spredt seg både til Skandinavia og Tyskland. På "22. Ausstellung der Berliner Sezession" ble ordet "Ekspressionisten" brukt om franske fauvister. Kun ett år senere, på Sonderbund-utstillingen i Köln, ble begrepet utvidet til å omfatte hele den internasjonale avantgarden. Både Frankrike, Tyskland, Østerrike, Ungarn, Sveits, Nederland, Norge og Russland var i Köln representert med egne avdelinger. Marit Werenskiold, *Ekspresjonisme-begrepets opprinnelse og forvandling*, 10-40.

<sup>45</sup> Hermann Esswein, "Edvard Munch", *Moderne Illustratoren*, XII (1905).

<sup>46</sup> Fredheim, Arnt N. og Karen E. Lerheim (red.), *1905-1935 Ekspresjon!: Edvard Munch - tysk og norsk kunst i tre tiår* (Oslo: Munch-museet, 2005), 52.

<sup>47</sup> Gustav Schiefler, *Verzeichnis des graphischen Werks Edvard Munchs I, II* (Berlin, 1907, 1928).

<sup>48</sup> Gustav Schiefler, "Das Werk Edvard Munchs", *Das Kunstblatt*, Hefte 1 (1917), 9-19.

<sup>49</sup> Bettina Kaufmann, *Symbol und Wirklichkeit*, 41-42.

<sup>50</sup> Ibid., 258.

---

<sup>51</sup> For eksempel E.L. Kirchners *Dodo und ihr Bruder* (1908) og E. Munchs *Portrett av Walter Rathenau* (1907); E.L. Kirchners *Doris stehend* (*Stående Doris*, 1906) og E. Munchs *Dagny Juel Przybyszewska* (1893) og *Inger Munch* (1892); E.L. Kirchners *Rückenakt, lesend* (*Ryggvendt kvinneakt, lesende*, 1907) og E. Munchs *Ryggvendt kvinneakt* (1896).

<sup>52</sup> Se note 2, 3, 4 og 5.

<sup>53</sup> Ingrid Langaard, *Edvard Munch. Modningsår*, 154.

<sup>54</sup> Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916*, 43.

<sup>55</sup> Jan Kneher, *Edvard Munch in seinen Ausstellungen zwischen 1892 und 1912. Eine Dokumentation der Ausstellungen und eine Studie zur Rezeptionsgeschichte von Munchs Kunst*. (Utgitt som doktoravhandling ved Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 1992), 249, 628-629.

<sup>56</sup> Ibid., 287 og 649.

<sup>57</sup> Karel Svoboda, (innl.): *XV. Výstava Spolku výtvarných umělců »Manes« v Praze. Od 5. února do 12. března 1905*, 17.

<sup>58</sup> Jan Kneher, *Edvard Munch in seinen Ausstellungen zwischen 1892 und 1912*, 349 og 690.

<sup>59</sup> Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916*, 204.

<sup>60</sup> Fredheim, Arnt N. og Karen E. Lerheim, *1905-1935 Ekspresjon!: Edvard Munch - tysk og norsk kunst i tre tiår*, 53.

<sup>61</sup> "Die Künstlergruppe »Brücke« hat die Absicht für Dezember-Januar eine Ausstellung moderner Holzschnitte in ihren Räumen zu veranstalten. Sie würden uns sehr ehren, wollten Sie sich an dieser Ausstellung beteiligen. Beschiedt werden kann sie nur von eingeladenen Künstlern, und wir würden uns etwa 6 Holzschnitte von Ihrer Hand, wenn möglich unter Glas, erbitten. Die Einlieferung wollen Sie bis spätestens 10. November an Herrn Karl-Max Seiffert Dresden – Löbtau, Gröbelstr. 17 bewerkstelligen. Um Ihre geschätzte Zusage bitten wir möglichst bald an die Geschäftsstelle Dresden, Fr. Berlinerstr. 65. - »Die Brücke« trägt einmaliges Porto (Fracht). Wir können aber nicht, wie wir es wohl möchten, auf die übliche Verkaufsprovision verzichten, da dies Unternehmen genug Anforderungen an »Die Brücke« stellt. Wollen Sie uns gütigst Bescheid geben, ob Sie mit einer Provision von 20% einverstanden sind, und uns Überhaupt Ihre Meinung in dieser Sache wissen lassen. Hochachtungsvoll »Die Brücke« KG Schmidt-Rottluff i. A." Brevet er udatert, men antakelig skrevet i oktober 1906, fordi teksten er identisk med invitasjonen Karl Schmidt-Rottluff sendte til Axel Galén-Kallela den 22. oktober 1906 (Gerhard Wietek, "Der finische Maler Axel Gallén-Kallela (1865-1931) als Mitglied der »Brücke«", *Brücke-Arkiv* 2/3 (1968/69), 13.). Marit Werenskiöld, "Die Brücke und Edvard Munch", 140.

<sup>62</sup> "Sehr geehrter Herr Munch, eine Einladung der »Br.« ihre Ausstellung moderner Holzschnitte Dezember-Januar mit etwa 6 Blatt Ihrer Hand zu beschicken, habe ich an Herrn Commeter, Hamburg, abgehen lassen. Ihre Adresse war sehr schwer aufzufinden. Es würde uns sehr freuen, würden Sie sich an der Ausstellung beteiligen und bei Commeter dahin vorstellig werden. Ergebenst Schmidt-Rottluff i. A. der »Brücke«." Ibid.

<sup>63</sup> "Sehr geehrter Herr, Die Künstlergruppe »Brücke« wird im September bei E. Richter ausstellen. Wollen Sie uns die Ehre geben, unser Gast zu sein und sich mit 3, 4 Bildern an der Ausstellung beteiligen. Ich bitte um Ihren Bescheid. Ergebenst Schmidt-Rottluff i. A. der »Brücke«." Ibid., 141.

<sup>64</sup> "Sehr geehrter Herr, Es freut uns sehr, daß Sie mit »Brücke« ausstellen wollen – und es hat mit Ihrer endgültigen Entscheidung Zeit bis Mitte August – doch wäre ich Ihnen sehr verbunden, wenn ich es dann wissen könnte. Ihre Gemälde müßten spätestens 29. Aug. in Dresden bei Emil Richter eintreffen. Wir würden uns ausserordentlich freuen, wenn Sie es doch arrangieren könnten. In vorzüglicher Hochachtung ergebenst Schmidt-Rottluff i. A. der »Brücke«." Ibid.

<sup>65</sup> "Sehr geehrter Herr Munch, Es wäre höchste Zeit, dass Ihre Bilder nach Dresden abgehen, zur Brücke-Ausstellung bei Emil Richter. Ergebenst Schmidt-Rottluff." Ibid.

<sup>66</sup> "Vorgerstern bekam ich einen Brief von Herrn Schmidt-Rottluff – wissen Sie, dem: »Wir gehen schweren Zeiten entgegen«. Er bat mich, Ihnen folgendes mitzuteilen: »Köttschau- Weimar wolle Ende März/ Anfang April auf 2-3 Wochen einige Bilder von ihm (Schm.-R.) ausstellen und hätte dazu gern auch einige Bilder von Ihnen, wenn er welche haben könne, die noch nicht in Weimar ausgestellt gewesen seien.« Ich bitte Sie, mir zu schreiben, ob das möglich ist, damit ich ihm Bescheid geben kann ...Herzlichst Ihr Schiefler." Ibid., 142.

<sup>67</sup> "Der Leiter des Museums, Hofrat Koetschau, hatte die Absicht, Ihre Bilder mit den meinen zusammen auszustellen. Es wäre fein, wenn es sich machen ließe. Würden Sie so freundlich sein, mir mitzuteilen, wie viel Bilder es sein werden – von mir würden es 10 sein, kleinem Formates." Ibid.

<sup>68</sup> "Sehr geehrter Herr Munch, Es freute mich sehr, von Ihnen zu hören, daß Sie mit mir ausstellen wollen. – 6 Gemälde u. einige Gravuren, das würde genügen, da ja die Ausstellungsräume im Museum in Weimar nicht sehr groß sind. Ich kann also wohl an den Direktor Koetschau schreiben, daß von Ihnen einiges eintreffen wird?" Ibid., 143.

<sup>69</sup> "Sehr geehrter Herr Munch, Aus unserer gemeinschaftlichen Ausstellung in Weimar dürfte wohl nun nichts mehr werden. – Ich vermute, daß meine Bilder schon ausgestellt sind." Ibid.

<sup>70</sup> "»Brücke« wird aber von Mitte Juni an in Dresden bei Emil Richter ausstellen. Dürfte ich Sie da bitten, uns 2 Gemälde mit zur Ausstellung zu überlassen, da ja letztes Jahr es nicht so paßte. Es wäre sehr nett, wenn Sie das machen könnten. Ihr ergebenster Schmidt-Rottluff." Ibid.

<sup>71</sup> "Herr Schmidt-Rottluff bittet mich, ob ich nicht veranlassen und mich an Sie wenden könnte, daß Sie zu einer Ausstellung, welche »die Brücke« im Juni i Dresden veranstaltet, 2 Bilder schicken könnten." Ibid.

<sup>72</sup> "Sehr geehrter Herr Munch, Ich muß nochmals wegen der Weimarer Ausstellung anfragen. Wollen Sie also im August mit ausstellen. Weimar hat mir die Bedingung gestellt, daß meine Bilder nur ausgestellt werden, wenn Sie auch Bilder schicken. Könnten Sie mir also eine bestimmte Zu- oder Absage geben? Besten Dank Ihr ergebenster Schmidt-Rottluff." Ibid.

<sup>73</sup> Fredheim, Arnt N. og Karen E. Lerheim, *1905-1935 Ekspresjon! Edvard Munch - tysk og norsk kunst i tre tiår*, 66.

<sup>74</sup> Marit Werenskiold, "Die Brücke und Edvard Munch", 140.

<sup>75</sup> "Wir erkannten unser gleiches Sehnen, unsere gleiche Begeisterung für die gesehenen van Goghs und Munchs...für letzteren war Kirchner begeisterter." Ibid., 151.

<sup>76</sup> Gustav Vriesen, "Munch und Die Brücke", *Schanze*, I/1 (1951), 5. Marit Werenskiold, "Die Brücke und Edvard Munch", 140 og note 5, 151.

<sup>77</sup> Bettina Kaufmann, *Symbol und Wirklichkeit: Ernst Ludwig Kirchners "Bilder aus der Phantasie" und Edvard Munchs "Lebensfries"*, 53.

<sup>78</sup> Donald E. Gordon, "Kirchner in Dresden", 336.

<sup>79</sup> Donald E. Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner*, 26 og note 84, 462.

<sup>80</sup> Ibid., 114.

<sup>81</sup> Bettina Kaufmann, *Symbol und Wirklichkeit: Ernst Ludwig Kirchners "Bilder aus der Phantasie" und Edvard Munchs "Lebensfries"*, 54.

<sup>82</sup> "Mit Heckel bin ich seit Jahren auseinander, und ich möchte nicht, dass in einem Aufsatz über mich jenes Verhältnis mit Heckel erwähnt wird. Besonders da ich dabei, wie ich Ihnen wohl sagen darf, immer der Gebende gewesen bin; ausgenommen und verschwiegen wurde." Arne Eggum og Sissel Bjørnstad, *Die Brücke – Edvard Munch, Die Brücke – Edvard Munch. Munch-museet: 16. oktober - 26. november 1978*, 40.

<sup>83</sup> "Mit Marc und Munch hab ich garnichts Gemeinsames. Munch halte ich für einen anständigen Menschen und Künstler. Marc stöberte viel in den Ateliers und hat mir seinerzeit Bände von Graphik weggeschleppt. An die Echtheit seiner Kunst glaube ich schon garnicht. Die Zeilen, die ich gerne weglassen möchte aus Ihrem geschätzten Aufsatz, liegen bei.... Jedenfalls möchte ich nicht aus Ihrem Munde mit diesen Leuten zusammen genannt werden. Ich stehe allein heute wie ich immer stand." Ibid.

<sup>84</sup> "So sehr ich Maler wie Nolde, Munch etc. verteidige, weil ich sie für ehrlich halte, geben sie mir persönlich auch heute nichts, was für meine Arbeit er strebenswert schien. Ich begreife deshalb nicht, wie die Menschen auf solche Beschuldigungen kommen. Meine Bilder sind meine einzige Waffe dagegen." Bettina Kaufmann, *Symbol und Wirklichkeit*, 47-48.

<sup>85</sup> Wolfgang Henze (red.), *Ernst Ludwig Kirchner/ Gustav Schiefler, Briefwechsel, 1910-1935/1938* (Stuttgart, Zürich: Belser Verlag, 1990), 119.

<sup>86</sup> "In Dresden, von wo ich bis 1909 nie fortgekommen bin, sind nie Munchblätter zu sehen gewesen, so dass ich erst 1915 in Berlin und dann hier in Zürich dies Jahr Munch Grafik zu Gesicht bekam. Also zu einer Zeit, wo mein eigener Stil längst entwickelt war. Es ist wirklich entmutigend, wenn man so zusehen muss, wie Geschichte gefälscht wird." Wolfgang Henze, *Ernst Ludwig Kirchner/ Gustav Schiefler, Briefwechsel, 1910-1935/1938*, 200.

<sup>87</sup> Johan H. Langaard og Reidar Revold, *Edvard Munch fra år til år. En håndbok*. (Oslo: Aschehoug, 1961), 33.

<sup>88</sup> "An Munch wird man in der Ausstellung oft erinnert. Am stärksten vor den Zeichnungen, Radierungen, Holzschnitten und Aquarellen von Kirchner. Er hört es nicht gern, aber es ist nun einmal doch so. Die volle Sinnlichkeit Munchs fehlt, doch ist manches von seiner Feinheit, von seiner seelischen Grazie selbständig übernommen." Arne Eggum og Sissel Bjørnstad, *Die Brücke – Edvard Munch*, 41.

<sup>89</sup> "Es ist natürlich die Rache für meine Ablehnung seiner Bitte. Aber ich bin froh, dass ich so doch durch die Versagung von Abbildungen zeige, dass ich Scheffler ablehne. Er ist der einzige, der dieses Märchen von der Munchabstammung immer noch sagt. Was habe ich mit Munch zu schaffen? Wir sind doch Gegensätze. Aber an sich ist es doch zum Ver zweifeln, man kann machem was man will, man wird immer in Berlin missverstanden und verfolgt. Aus purer menschlicher Gemeinheit. Sie würden sich doch sicher nicht für meine Arbeit interessieren wenn ich ein Ableger von Munch wäre, den haben Sie doch im Original [...] Ich habe doch nie ein Geheimnis daraus gemacht, von wem ich gelernt habe, dass ich von den alten Meistern, von den Indern, von Dürer und Rembrandt viel lernte, dass ich sie copiert habe, aber von Munch habe ich nie etwas gehalten, von dem kann man wirklich nichts lernen, dazu ist er viel zu schwach in der Form und im Stile." Wolfgang Henze, *Ernst Ludwig Kirchner/ Gustav Schiefler, Briefwechsel, 1910-1935/1938*, 321.

<sup>90</sup> Elfiede Bock, *Geschichte der graphischen Kunst* (Berlin: Propyläen-Verlag, 1930).

<sup>91</sup> "Alle Neudeutschen als Abkömmlinge von Munch? Fälschung!" Donald E. Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner*, 460.

<sup>92</sup> Bettina Kaufmann, *Symbol und Wirklichkeit*, 56.

<sup>93</sup> "Ich kam wirklich nicht von Munch her. Ich kannte ihn ja gar nicht bis 1912 und da mochte ich ihn nicht und bei dem Berliner Betrieb musste ich immer diesen Mann abwehren. [...] Hätten Sie damals 1912 oder 1913 als Sie die grosse Munchgraphikausstellung machten die meine gemacht und ich hatte schon damals mehr und Neues als Munch, es wäre schön gewesen. [...] Ich habe andere Wege suchen müssen und habe sie gefunden und habe frei schaffen können bis heute und habe doch vom Verkauf gelebt, denn ich bin ein armer Mensch stets gewesen." Ibid., 57.

<sup>94</sup> Ibid., 55.

<sup>95</sup> "Dieser Unsinn mit Munch ist anscheinend nicht auszurotten, wahrscheinlich Verwechslung mit Nolde oder Heckel. Diese kannten Munch von Schiefler her, ich nicht, der ich erst viel später Schiefler kennen lernte als sie und seine Sammlung nie gesehen habe bis heute." Ibid.

<sup>96</sup> "Wir erkannten unser gleiches Sehnen, unsere gleiche Begeisterung für die gesehenen van Goghs und Munchs...für letzteren war Kirchner begeisterter." Marit Werenskiold, "Die Brücke und Edvard Munch", 151.

---

<sup>97</sup> ”Ihr Munchbuch bei Arnold ist sehr schön. Es enthielt eine grosse Anzahl mir ganz unbekannter Arbeiten, z.B. die Radierung «Lübeck» - wie ein Düreraquarell. Falls Sie Lust hätten und die Gelegenheit es ergibt, wäre ich nicht abgeneigt, eine solche Publikation über meine Arbeit bei Arnold erscheinen zu lassen.” Ibid., 40.

<sup>98</sup> Hans temmelig negative omtale ble publisert i det franske tidsskriftet *Gil Blas* 17. oktober 1905.

<sup>99</sup> John Eldenfield, *The "Wild Beasts": Fauvism and Its Affinities* (New York: Oxford University Press, 1976), 43.

<sup>100</sup> Marit Werenskiold, *Ekspresjonisme – begrepets opprinnelse og forvandling*, 236.

<sup>101</sup> Ibid.

<sup>102</sup> Marit Werenskiold, *De norske Matisse-elevene: Læretid og gjennombrudd 1908-1914* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1972), 19.

<sup>103</sup> De stilte ut bade på ”Salon des Indépendants” våren 1904, på Berthe Weills galleri i april og på ”Salon d’Automne”. John Eldenfield, *The "Wild Beasts": Fauvism and Its Affinities*, 31.

<sup>104</sup> Marcel Giry, *Fauvism: Origins and Development* (New York: Publishers of Fine Art Books, 1981), 251.

<sup>105</sup> Ibid.

<sup>106</sup> ”From around 1900 a kind of fauvism held sway [...] John Eldenfield, *The "Wild Beasts": Fauvism and Its Affinities*, 18.

<sup>107</sup> Henri Matisse: *Paysage à Collioure* (Landskapet i Collioure, 1905), *La japonaise au bord de l'eau* (Japaner: Kvinne ved vannet, 1905), *Paysage: Les Genêts* (Landskap: Les Genêts, 1905) eller *Marine: La Moulade* (Sjøbilde: La Moulade, 1905).

<sup>108</sup> Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916*, 139.

<sup>109</sup> John Eldenfield, *The "Wild Beasts": Fauvism and Its Affinities*, note I/82 og I/84, 152.

<sup>110</sup> Ibid., note I/82, 152.

<sup>111</sup> Marcel Giry, *Fauvism: Origins and Development*, 251.

<sup>112</sup> Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916*, 235.

<sup>113</sup> Den utstillingen Antonín Procházka hadde besøkt under sitt opphold i Berlin. Se note 112.

<sup>114</sup> Marit Werenskiold, *Ekspresjonisme-begrepets opprinnelse og forvandling*, 219.

<sup>115</sup> Ibid., note II/ 24, 218-219. Se også Donald Edward Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916*, vol. 2, 281 og vol. 1, note I/ 2, 14.

<sup>116</sup> Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916*, 281.

<sup>117</sup> Donald E. Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner*, note II/45, 462.

<sup>118</sup> Max Osborn, ”Matisse Ausstellung”, *Kunstchronik*, XV (5. januar 1909), 238-240 og Anonym, ”Von Ausstellungen-Berlin”, *Die Kunst für Alle*, XI (11. januar 1909), 272. I Donald Edward Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner*, note II/45, 462.

<sup>119</sup> Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916*, 258.

<sup>120</sup> Marit Werenskiold, *Ekspresjonisme-begrepets opprinnelse og forvandling*, note III/19, 239.

<sup>121</sup> Paul Fechter, "Kunstsalon Richter", *Dresdener Neueste Nachrichten*, 254 (17. september 1908), 1-2; Richard Stiller, "Emil Richters Kunstsalon", *Dresdener Anzeiger*, 260 (19. september 1908), 3.

<sup>122</sup> Donald E. Gordon, "Kirchner in Dresden", 347-348.

<sup>123</sup> Marit Werenskiöld, "Die Brücke und Edvard Munch", 151.

<sup>124</sup> "Kennen Sie Matisse persönlich? Dann wäre es doch das Beste, wenn Sie ihn einladen würden, zumal Ihnen auch seine Sprache geläufiger ist." Marit Werenskiöld, *Ekspresjonisme-begrepets opprinnelse og forvandling*, 218.

<sup>125</sup> Etter tredveårskrigen ble Böhmen underordnet det habsburgske dynastiet. Begivenhetene i 1620 førte til at det tsjekkiske språket til slutt ble brukt kun på landsbygda. Adelen og borgerskapet snakket tysk. I 1627 ble Böhmen offisielt et tospråklig land. I midten av 1770- årene ble tysk innført som det eneste offentlige språket ved alle institusjoner. All undervisning foregikk på tysk. I løpet av et par århundrer mistet altså landet ikke bare sitt språk, men også sin litteratur og sin sosiale og kulturelle identitet.

<sup>126</sup> *Volné směry* (*Frie retninger*) var SVU Mánes sitt eget tidsskrift. Dets første nummer kom ut i 1897.

<sup>127</sup> Antonín Matějček, *XXXI. výstava S.V.U. Mánes - "Les Indépendents"* (*XXXI. utstilling S.V.U. Mánes - "Les Indépendents"*), (Paris, januar 1910).

<sup>128</sup> Petra Pettersen, *Edvard Munch og de tsjekkiske kunstnerne i Osma-kretsen 1905-1914* (Utgitt som masteravhandling ved Universitet i Oslo, 1995), 52.

<sup>129</sup> Marit Werenskiöld, *Ekspresjonisme-begrepets opprinnelse og forvandling*, 18-26.

<sup>130</sup> A. Clutton-Brock, "The Post-Impressionists", *The Burlington Magazine*, XVIII (januar 1911), 216.

<sup>131</sup> Petra Pettersen, *Edvard Munch og de tsjekkiske kunstnerne i Osma-kretsen 1905-1914*, 34 og 133.

<sup>132</sup> "Stávali jsme tehdy v pražské Akademii výtvarných umění před svými štafetami: A. Procházka a Kubišta, Pittermann-Longen i Willi Nowak, V. Beneš a Špála, O. Kubín, F. Feigl a já, spíš zakřiknutí zbloudilým, nám nic neříkajícím vedením, plní však odvahy a chtivosti, zároveň i bezradní v nadějích na příští perspektivu naší životní pouti." Emil Filla, "Edvard Munch a naše generace" ("Edvard Munch og vår generasjon"), *Volné směry*, nr. XXXV (1938), 16.

<sup>133</sup> "Opravdu tvořivý umělec nehledá nikdy krásu, nýbrž něco podstatně jiného a v podstatě vždy to: víc života, víc poctivosti, víc pravdy, víc síly, víc rytmu, víc zákona a logiky, víc bolesti a rozkoše, než jich posud bylo v umění. Nehledá zejména líbivost...naopak celá snaha jeho jest v podstatě revoluční a revoltní: chce uvést do říše umění a podsvětí jeho šlechtictvím něco, co bylo posud z něho vylučováno, co bylo pokládáno za nedůstojno umění..." František Xaver Šalda, "Nová krása: její geneze a charakter" ("Ny skjønhet: dens opprinnelse og karakter"), *Volné směry*, nr. VII (1903), 172.

<sup>134</sup> I 1905 ble seks av Munchs arbeider vist i Kotera-paviljongen på utstillingen til Krasoumná Jednota pro Čechy (Den tsjekkiske kunstnerforeningen). Maleriene hang høyt under taket i en avsidesliggende korridor. Flere medlemmer av SVU Mánes ønsket derfor en ny, helhetlig utstilling av nordmannens arbeider presentert på en anstendig måte. Den fant sted i 1905 og er i dag kjent som den første offisielle utstilling av Edvard Munchs malerier og grafikk i Tsjekkia. Emil Filla, "Edvard Munch a naše generace", 33.

<sup>135</sup> I Karel Svoboda (innl.), *XV. Výstava Spolku výtvarných umělců »Manes« v Praze. Od 5. února do 12. března 1905. Edvard Munch (XV. Utstilling til kunstnerforeningen »Manes« i Praha. Fra 5. februar til 12. mars 1905. Edvard Munch)*, 10-22.

<sup>136</sup> "Na počátku naší cesty stál Munch. Na začátku naší odvahy k vlastním projevům měli jsme štěstí, že to byl právě Munch." Petra Pettersen, *Edvard Munch og de tsjekkiske kunstnerne i Osma-kretsen 1905-1914*, 36.

<sup>137</sup> "Pro nás se však Munch stal neodvratným osudem. Konec bylo kázni ve škole, konec všem autoritám, konec našemu odříkání v odvaze. Dílo Munchovo vybuchlo v našich srdcích jako petarda. Otrásl s námi v základech a



všechny naše touhy, lásky a naděje zdály se najednou realizovány, byli jsme v trvalém vytržení, neboť jsme cítili již tehdy jako dnes, že přišel k nám umělec, a to umělec našich časů, našich srdcí a naší vůle.” Ibid., 37.

<sup>138</sup> ”Schwaiger na výst. akademie na konci šk. roku 1906 sice říkal o mých obrazech, že jsou to munchiady, ale myslím, že Munch v podstatě své na mne mnoho nepůsobil kromě ekonomie svých prostředků, jako úsporné tahy štětcem, a užívání lazurních barev na bílý podklad na způsob akvarelu. Ale dle mého obrázku = Rodina = (v maj. Dvořáčka) z r. 1905, ponuré a strašidelného vzhledu, vliv se jevil asi hned nebo brzy po výstavě Munchově v mé práci. V únoru 1906 mi zemřel otec, takže v té době je pauza v malování.” Vojtěch Lahoda et al., *Antonín Procházka 1882-1945. Museum města Brna, Moravská galerie v Brně 6.6. - 29.9. 2002. Obecní dům, Praha 11.12. 2002 - 22.3. 2003 (Antonín Procházka 1882-1945. Bymuseum i Brno, Mährens galleri i Brno 6.6. - 29.9. 2002. Folkets hus, Praha 11.12. 2002 - 22.3. 2003)*, 283.

<sup>139</sup> Petra Pettersen, *Edvard Munch og de tsjekkiske kunstnerne i Osma-kretsen 1905-1914*, 38.

<sup>140</sup> ”Mnoho nového života, mnoho vyrušení, mnoho mladého jara na několika stěnách.” Max Brod, ”Frühling in Prag”, *Der Gegenwarth* (1907), 316-17.

<sup>141</sup> ”Výstava vzbudila rozhořčení návštěvníků, kteří se domnívali, že jde o mystifikaci. Stará výtvarná garda se stavěla ke snahám mladých nepřátelsky a tím jen podporovala rozhořčení měšťáckých snobů.[...] Na výstavě panovala zajímavá atmosféra. Před obrazy vervního Kubišty, klidného Procházky, hloubavého Filly, velmi pohotového Nowaka a enrgického Kubína vyměňovali si návštěvníci svá mínění a pronášeli své příznivé a nepříznivé soudy. Nevraživost vůči mladému umění, inspirovaná z řad nepřátel tvůrčího expresionismu, převažovala.” Ibid., 204.

<sup>142</sup> ”Výstava byla spíše projevem nedočkávané vůle činu než manifestací generačně usměrněného, cílevědomého kolektivního úsilí. Bylo tu realismu více, než malíři teoreticky připouštěli, bylo tu tušiti více vlivu Berlína (Liebermann aj.) než Paříže a příklad Munchův obrazil se tu nápadně.” Antonín Matějček, ”Francouzské umění a my” (”Vi og den franske kunst”), *Volné směry*, nr. XXXIV (1938), 48.

<sup>143</sup> ”[...] druhá výstava Osmy u Topiče r. 1908 [...] působila již jako celek sice stále ještě nejednotný, ale již rozhodněji směrem k Francii orientovaný.” Lahoda et al., *Antonín Procházka 1882-1945*, 206.

<sup>144</sup> ”Jeli na podzim roku 1906 přes Berlín, tam za nimi dojel i Feigl. Ten vzal s sebou i obrazy. Šli ke Cassirerovi. Snad by vystavil jejich obrazy. Ale on radil, aby zprvu vystavovali v Praze. Pak ti tři kamarádi, Feigl, Filla a Procházka, jeli na západ. Nejprve do Hagenu ve Westfálsku. Tam je lákalo Volkwang-Museum, prvé museum moderního umění. Viděli tam mohutný obraz Daumierův *Ecce homo*, viděli Maneta, Gauguina, Gogha, skvoucí obraz Renoirova mládí *'Lise'*. Byli asi velmi šťastní mezi těmi skvěle vybranými obrazy malířů, z nichž každý ukazoval cestu. Nevím jak je zaujaly sbírky asijského umění ve Volkwangmuseu nashromážděné. Procházka vzpomíná na vitrínu, v níž byly vystaveny perské miniatury, zdály se mu kuriozní, ale po letech si vzpomene na jejich klidné půvab. Cesta pokračovala Holandskem. V Amsterdamu čekalo cestovatele za uměním překvapení jistě největší: na půdě v domě dědiců Goghových mohli, arcí zběžně, prohlédnouti několik set jeho obrazů. Každý Goghův obraz, nehledě k obrazům nejranějším, je malým zářícím sluncem, je nabit nejsilnějším prožitím [...] Bylo jim nabídnuto, aby vystavili ty obrazy v Praze, ale žádaná záruka značného prodeje. Kdo se ale tehdy mohl zaručit, že se v Praze prodají Goghovy obrazy? [...]. V Amsterdamu Rembrantova *'Noční hlídka'*, v Haarlemu Hals a tak dále. Nakonec Paříž s Louvrem, se sbírkou Durand-Ruelovou, s výstavami u obchodníků s obrazy; viděli množství Cézannů, obrazy od Maneta, Moneta, Degase, Renoira, Pissara a od mladého Picassa. A u antikvářů a knihkupců na seinském nábřeží mohli koupiti Daumierovy litografie, kus za frank. Pak šla cesta na jih – Marseille, Neapol, Řím. Po vánocích se Filla a Procházka vrátili domů.” Ibid., 22.

<sup>145</sup> Jaro, léto 1906	venkov
Podzim, zima 1906	spol. cesta Francie, Itálie
Jaro, léto 1907	venkov (kromě krátké doby otevření výstavy Osmy v Králodvor. Ulici)
Podzim, zima 1907, začátek 1908	Berlín
Jaro, léto 1908	venkov
Podzim, zima 1908, jaro 1909	Praha
Od té doby, tj. jaro 1909	stále mimo Prahu, kromě jednout nebo dvakrát ročně zájezd do Prahy na 1 nebo 2 dny

Ibid., 283.

<sup>146</sup> "Z Prahy (1909) jsem neodešel dobrovolně. Vyrželi jsme se ženou až do posledního okamžiku. Teprve, když jsme skoro umírali hladu, jeli jsme pryč. Kantořinu jsem považoval za provisorium. Bylo mi líto, že kamarádi v Praze o dobrou věc a pro ni bojovali, a já kdesi daleko mařil čas kantořinou. Když pak nutnost kázala, aby profesor živil malíře, snažil jsem se aspoň, abych se dostal do Prahy na místo. Nepodařilo se." Ibid., 284.

<sup>147</sup> "Ten německý expresionismus zůstal nám docela cizí, zatím co to tam přešlo do křečovitosti, zatím co museli figury stále víc a víc znásilňovat, aby vyjádřili své obrazové obsahy, u nás to bylo poměrně klidné, vybíjelo se ve formě, jak jsme důsledně převáděli napětí obsahové do napětí výtvarných prostředků." Ibid., 24.

<sup>148</sup> "Bezesporné jsou obrazy malovány v Berlíně září 1907 – polovice února 1908. Těsně kolem Vánoc 1907 (buď něco před nebo po nich ) posílal jsem z Berlína řadu obrazů Fillovi na výstavu do Brna (Klub přátel umění) a na výstavě v Brně také byly vystaveny. Obrazy ty jsou:

Čís. kat.

11 *Zátiší s krajkou (Stilleben med knipling)* – 14 *Žehlička (Strykerske)* – 16 *Hošík (En liten gutt)* – 17 *Cirkus (Sirkus)* – 18 *Pařížské náměstí v Berlíně (Parisertorget)* – 19 *VI. podobizna (VI. portrett)* – 21 *Krasojedkyně (Rytterske)* – 23 *Ulice (Gate)* – 25 *Ulice v Berlíně (Gate i Berlin)* – 26 *U nádraží (Ved jernbanetorget)* – 27 *Ovoce na talíři (Fruktfat)* – 35 *Poprsí dívčí (En jentes bryst)* – 38 *Podob. pí Linky (Portrett av fru Linka)* – 39 *Vlastní podobizna (Selvportrett)* – a některá z kytic č. 9 nebo č. 10 a ještě několik víc (bylo vystaveno přes 20 obrazů). Tedy tyto obrazy by se měli datovat 1907. Pak ještě jsou některé obrazy téhož rázu malované v Berlíně v lednu a začátkem února 1908, To jsou pravděpodobněji ty, které jsem si z Berlína přivezl (nevystavené v Brně), ale z nich některé byly vystaveny u Topiče." Ibid., 294.

<sup>149</sup> Ibid.

<sup>150</sup> I Karel Elgart Sokol, "Výstavy klubu přátel umění v Brně" ("Utstillinger i Brnos Kunstklubb"), *Moravskoslezská revue (Mährens revy)*, 14 (1908), 278; Anonym, "Výstava impressionistů Filly a Procházky" ("Utstilling av verk til impresjonistene Filla og Procházka"), *Rovnost (Likhet)*, XXIV, nr. 48 (27.2.1908), 4; František Chudoba, "Výstava prací mladých malířů moravských Filly a Procházky" ("Utstilling av arbeider til unge malere Filla og Procházka"), *Lidové noviny (Folkeavisen)*, (19.2.1908).

<sup>151</sup> De fem maleriene var *Sirkus, Rytterske, Parisertorget i Berlin, Fruktfat og Landskapet fra Vážany*.

<sup>152</sup> "...Teprve v Berlíně jsem poznal Matissův nadprůměr. Nevzpomínám si, jestli někdo z nás podléhal vlivu Matisovu kromě mne a pí Linky Procházkové. Beneš sice jel v prosinci 1907 přes Berlín do Paříže, ale myslím, že již tehdy Mattise nebyl u Cassirera, protože se tam výstavy rychle střídaly a Mattise jsem viděl hned po příjezdu..." Lahoda et al., Antonín Procházka 1882-1945, 283.

<sup>153</sup> Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916*, 234-236.

<sup>154</sup> Disse var *Sirkus, Rytterske, Paristorget i Berlin, Fruktfat og Landskapet fra Vážany*.

<sup>155</sup> I sin artikkel "Kirchner in Dresden" hevder Donald E. Gordon at Edvard Munchs *Aften på Karl Johan* var en viktig inspirasjonskilde for den tyske kunstneren og hans verk *Strasse*.

<sup>156</sup> Georg Reinhardt er skeptisk til Gordons påstander. I sin artikkel "Die Frühe Brücke" drøfter han blant annet Kirchners maleri *Strasse* og dets mulige forbilder. I den forbindelse nevner han blant andre den tsjekkiske kunstneren Antonín Procházka og hans maleri *Jungmanntorget fra 1907*.

<sup>157</sup> Disse var *Sirkus, Rytterske, Paristorget i Berlin, Fruktfat og Landskapet fra Vážany*.

<sup>158</sup> Johan H. Langaard og Reidar Revold, *Edvard Munch fra år til år. En håndbok*, 33.

<sup>159</sup> Georg Reinhardt, "Die Frühe Brücke", 107.

<sup>160</sup> Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916*, 150.

<sup>161</sup> Ibid., 158.

---

<sup>162</sup> Ibid., 179.

<sup>163</sup> Ibid., 200.

<sup>164</sup> Ibid., 214.

<sup>165</sup> Ibid., 235-236.

<sup>166</sup> Ibid., 258.

<sup>167</sup> Ibid., 291.

<sup>168</sup> Ibid., 290.

# LITTERATURFORTEGNELSE

## Bøker og artikler

- Anonym. "Výstava impresionistů Filla a Procházky" ("Utstilling av verk til impresjonistene Filla og Procházka"). *Rovnost (Likhet)* 24, nr. 48 (27.2.1908): 4.
- Bermann, Patricia G. *James Ensor. Christ's Entry into Brussels in 1900*. Los Angeles: Getty Publications, 2002.
- Biermann, Georg. "Max Pechstein". *Junge Kunst*, Bind I (1919).
- Bisanz, Hans. *Edvard Munch und seine Bedeutung für den mitteleuropäischen Expressionismus*. Utgitt som doktoravhandling ved Universitetet i Wien, 1959.
- Bischoff, Ulrich. *Edvard Munch 1863-1944*. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1988, 1989.
- Bleyl, Fritz. "Erinnerungen" i "Fritz Bleyl, Gründungsmitglied der Brücke". *Kunst in Essen und am Mittelrhein*, nr. 8 (1968).
- Bock, Henning og Günter Busch. *Edvard Munch. Probleme – Forschungen – Thesen*. München: Prestel, 1973.
- Brod, Max. "Die Frühling in Prag". *Der Gegenwart*, nr. 36 (1906): 316-317.
- Chalupecký, Jindřich. "Malíř Antonín Procházka o svém díle a své době" ("Maleren Antonín Procházka om sitt verk og sin tid"). *Světobzor* 34, nr. 12 (22. mars 1934): 1.
- Cheney, Sheldon. *Expressionism in Art*. New York: Liveright, 1962.
- Denvir, Bernard. *Fauvism and Expressionism*. London: Thames and Hudson, 1975.
- Dube, Wolf Dieter. *The Expressionists*. London: Thames and Hudson, 1972.
- Dube, Wolf Dieter. *Expressionists and expressionism*. Oversatt til engelsk av James Emmons. Geneva: Shira S.A., 1983.
- Eggum, Arne. *Edvard Munch, Malerier – skisser og studier*. Oslo: J.M. Stenersens Forlag A.S., 1983.
- Eggum, Arne (ed.). *Edvard Munch/ Gustav Schiefler. Briefwechsel*. 2 bind. Hamburg: Verlag Verein für Hamburgische Geschichte, 1987.
- Eggum, Arne. *Edvard Munch. Livsfrisen fra maleri til grafikk*. Oslo: J.M. Stenersens Forlag A.S., 1990.
- Filla, Emil. "Edvard Munch a naše generace" ("Edvard Munch og vår generasjon"). *Volné směry (Frie retninger)*, nr. XXXV (1938/40): 33-35.

- Fechter, Paul. "Im Sächsischer Kunstverein". *Dresdener Neueste Nachrichten*, nr. 51 (23. februar 1906): 2.
- Flam, Jack. *Matisse on art*. Berkeley og Los Angeles: University of California Press, 1995.
- Giry, Marcel. *Fauvism: Origins and Development*. New York: Publishers of Fine Art Books, 1981.
- Gordon, Donald Edward. *Ernst Ludwig Kirchner*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968.
- Gordon, Donald Edward. *Expressionism. Art and Idea*. New Haven - London: Yale University Press, 1987.
- Gordon, Donald Edward. "Kirchner in Dresden". *The Art Bulletin*, nr. 48 (1966): 335-66.
- Gordon, Donald Edward. *Modern Art Exhibitions 1900-1916*. 2 bind. München: Prestel-Verlag, 1974.
- Grisebach, Lothar. *E.L. Kirchners Davoser Tagebuch: eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften*. Köln: M. DuMont Schauberg, 1968.
- Halasová, Libuše. *Antonín Procházka (1882-1945)*. Praha: Ministerstvo informací a osvěty, 1949.
- Heise, Carl Georg. "Kirchner-Anekdoten". *Brücke-Arkiv*, nr. 6 (1972/73): 13-15.
- Heller, Reinhold. "Affæren Munch". *Kunst og Kultur*, Hefte 4 (1969): 175-191.
- Henze, Wolfgang. *Ernst Ludwig Kirchner/ Gustav Schiefler, Briefwechsel, 1910-1935/1938*. Stuttgart, Zürich: Belser Verlag, 1990.
- Herbert, Barry. *German Expressionism: Die Brücke and Der Blaue Reiter*. London: Jupiter Books, 1983.
- Hlušička, Jiří. *České moderní malířství v Moravské galerii v Brně. 1. svazek (období 1890-1919) (Moderne tsjekkisk billedkunst i Mährens galleri i Brno. 1. bind (periode 1890-1919))*. Brno: Blok, 1984.
- Kaufmann, Bettina. *Symbol und Wirklichkeit: Ernst Ludwig Kirchners «Bilder aus der Phantasie» und Edvard Munchs «Lebensfries»*. Utgitt som doktoravhandling ved Universitetet i Freiburg, 2004.
- Kneher, Jan. *Edvard Munch in seinen Ausstellungen zwischen 1892 und 1912: eine Dokumentation der Ausstellungen und Studie zur Rezeptionsgeschichte von Munchs Kunst*. Utgitt som doktoravhandling ved Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 1992.
- Kohm, Herbert. "Intervju med Erich Heckel". *Das Kunstwerk*, nr. XII, vol. III (1958/59): 24.
- Kramář, Vincent. *Umění Emila Filly a Antonína Procházky (Emil Fillas og Antonína Procházkas kunst)*. Opava, 1932.

- Kutal, Albert. *Antonín Procházka*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.
- Lande, Marit. *På sporet av Edvard Munch – mannen bak mytene*. Oslo: Messel Forlag A/S, 1996.
- Langaard, Ingrid. *Edvard Munch. Modningsår*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1960.
- Langaard, Johan H. og Reidar Revold. *Edvard Munch fra år til år. En håndbok*. Oslo: Aschehoug, 1961.
- Lloyd, Jill. *German Expressionism: Primitivism and Modernity*. New Haven-London: Yale University Press, 1991.
- Matějček, Antonín. "Francouzské umění a my" ("Vi og den franske kunst"). *Volné směry*, nr. XXXIV (1938): 26-52.
- Matějček, Antonín. "Úvod o výstavě Neodvislých" ("Innledning til De uavhengiges utstilling"). *Volné směry*, nr. XIV (1910): 136-151.
- Meier Graefe, Julius. *Entwicklungsgeschichte der moderne Kunst*. München: R. Piper & Co, 1904.
- Messer, Thomas. M. *Edvard Munch*. New York: Harry N. Abrams, INC., Publisers, 1973.
- Munch, Edvard. *Livsfrisens tilblivelse*. Oslo: Centraltrykkeriet, 1928.
- Myers, Bernard S. *Malerei des Expressionismus: eine Generation in Aufbruch*. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1957.
- Nummelin, Rolf. *Munch och Die Brücke*. Upublisert manuskript. Oslo: Munch-museet, 1972.
- Oppler, Ellen Charlotte. *Fauvism Reexamined*. New York & London: Garland Publishing, Inc., 1976.
- Padrta, Jiří og Miroslav Lamač. *Osmá a Skupina výtvarných umělců. 1907-1917. Teorie – kritika – polemika (Osmá og Gruppen bildende kunstnere. 1907-1917. Teori – kritikk - polemikk)*. Praha: Odeon, 1992.
- Pečírka, Jaromír. *Antonín Procházka*. Olomouc: Skupina olomouckých výtvarníků, 1945.
- Pettesen, Petra. *Edvard Munch og de tsjekkiske kunstnerne i Osmå-kretsen 1905-1914*. Utgitt som masteravhandling ved Universitetet i Oslo, 1995.
- Procházková, Linka. "Výstava Osmy" ("Osmas utstilling"). *Host do domu (Gjest til hjemmet)*, IV, nr. 10 (1957): 456-458.
- Przybyszewski, Stanislaw. *Das Werk von Edvard Munch. Vier Beiträge von Stanislaw Przybyszewski, Franz Servaes, Willy Pastor og Julius Meier-Graefe*. Berlin, 1894.

- Radenius, Udo. 'Prager Salon' *Internationale Kunst- und Theaterzeitung, Dresden*, 5. mars 1905.
- Rambjør, Torill. *En resepsjonshistorisk analyse av Munchs separatutstilling i Kristiania 1892, også sett i relasjon til resepsjonen av "Skandaleutstillingen" i Berlin samme år*. Utgitt som masteravhandling ved Universitetet i Oslo, 2006.
- Reinhardt, Georg. "Die Frühe Brücke. Beiträge zur Geschichte und zum Werk der Dresdener Künstlergruppe Brücke der Jahre 1905-1908". *Brücke-Arkiv*, nr. 9/10 (1977/78).
- Roters, Eberhard. "Beiträge zur Geschichte der Künstlergruppe Brücke". *Jahrbuch der Berliner Museen* II., (1960): 172-210.
- Schiefeler, Gustav. *Verzeichnis des graphischen Werks Edvard Munch*, I og II. Berlin, 1907, 1928.
- Selz, Peter. *German Expressionist Painting*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1957.
- Simmel, Georg. "Die Großstädte und das Geistesleben". *Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. Jahrbuch der Gehe-Stiftung zu Dresden* 9 (1903): 199.
- Simmel, Georg. *Die Philosophie des Geldes*. 7. utgave. Berlin: Duncker & Humblot, 1977.
- Sokol, Karel Elgart. "Výstavy Klubu přátel umění v Brně" ("Utstillinger i Brnos Kunstklubb"). *Moravskoslezská revue (Mährens revy)*, nr. 4 (1908): 278.
- Stang, Ragna. *Edvard Munch: mennesket og kunstneren*. Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), 1982.
- Stiller, Richard. "Sächsischer Kunstverein". *Dresdner Anzeiger*, nr. 53 (24. februar 1906): 4.
- Svrček, Jaroslav B. *Antonín Procházka*. Praha: Melantrich A.S., 1939.
- Šalda, František Xaver. "Násilník snu" ("Drømmens voldsmand"). *Volné směry*, nr. IV (1905): 103-107.
- Šalda, František Xaver. "Nová krása: její geneze a charakter" ("Ny skjønnhet: dens opprinnelse og karakter"). *Volné směry*, nr. VII (1903): 169-190.
- Šalda, František Xaver. "Starý a nový Mánes. Dojmy a reflexe" ("Den gamle og den nye Mánes. Inntrykk og ettertanke"). *Novina (Nyheten)* 4, nr. 8 (1911): 161-165, 202-207.
- Špála, Václav. "Vzpomínka na Edvarda Muchu" ("Minne om Edvard Munch"). *Volné směry*, nr. XXXV (1938/40): 15-16.
- Vriesen, Gustav. "Munch und Die Brücke". *Schanze*, I/1 (1951): 5.
- Werenskiöld, Marit. "Die Brücke und Edvard Munch". *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, B. XXVIII, Hefte 1/4 (1974): 140-152.

Werenskiold, Marit. *Ekspresjonisme-begrepets opprinnelse og forvandling*. Utgitt som doktoravhandling ved Universitetet i Oslo, 1981.

Wietek, Gerhard. "Der finische Maler Axel Gallén-Kallela (1865-1931) als Mitglied der »Brücke«". *Brücke-Arkiv*, nr. 2/3 (1968/69).

### **Utstillingskataloger (ordnet kronologisk)**

Svoboda, Karel (innl.). *XV. Výstava Spolku výtvarných umělců »Manes« v Praze. Od 5. února do 12. března 1905. Edvard Munch.*

*Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Köln 1912. Städtische Ausstellungshalle am Aachenertor vom 25. mai bis 30. september.*

Lamač, Miroslav, Padrta, Jiří og Jan Tomeš. *Zakladatelé moderního českého umění. Dům umění města Brna 1957.*

Eggum, Arne, Hougen, Pål og Bente Torjussen. *Edvard Munch og Den tsjekkiske kunst. Munch-museet. Oslo. 27.2. - 30.4. 1971.*

Eldenfield, John. *The "Wild Beasts". Fauvism and Its Affinities. The Museum of Modern Art, New York. March 26, 1976 - June 1, 1976.*

Eggum, Arne og Sissel Bjørnstad (red. og layout). *Die Brücke – Edvard Munch. Munch-museet: 16. oktober - 26. november 1978.*

*Edvard Munch and his Literary Associates. Library Concourse, University of East Anglia 6.-28.10.1979. Hatton Gallery, University of Newcastle 5. - 30.11.1979. Crawford Centre for the Arts, University of St. Andrews 8.12. - 6.1.1980.*

Ševeček, Ludvík. *Antonín Procházka. 1882-1945. Obrazy, kresby, grafika. Oblastní galerie výtvarného umění v Gottwaldově. 6. listopadu - 26. prosince 1979.*

Rosenblum, Robert og Arne Eggum. *Edvard Munch. Symbols & Images / introduction by Robert Rosenblum; essays by Arne Eggum [et al.]. National Gallery of Art, Washington, 11.11. 1978 - 19.2. 1979.*

*Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938/ Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 29. 11. 1979 - 20.1. 1980.*

Eldenfield, John. *Henri Matisse. A Retrospective. The Museum of Modern Art, New York. September 24, 1992 - January 12, 1993.*

Schneede, Uwe M. og Dorothee Hansen (red.). *Munch und Deutschland. Katalog zur Ausstellung Munch und Deutschland vom 23. September 1994 bis zum 27. November 1994 in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, vom 9. Dezember 1994 bis zum 12. Februar 1995 in der Hamburger Kunsthalle und vom 24. Februar 1995 bis zum 23. April 1995 in der Nationalgalerie Berlin.* Oversatt av Hinrich Schmidt-Henkel.



*Expresionismus a české umění. 1905 - 1927. Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu 15.12. 1994 - 19.3. 1995.*

Lahoda, Vojtěch et al. *Antonín Procházka 1880-1945. Museum města Brna, Moravská galerie v Brně 6.6. - 29.9. 2002. Obecní dům, Praha 11.12. 2002 - 22.3. 2003.*

Fredheim, Arnt N. og Karen E. Lerheim (red.). *1905 - 1935 Ekspresjon!: Edvard Munch - tysk og norsk kunst i tre tiår. Utgitt i forbindelse med utstillingen i Munch-museet 13. oktober 2005 - 8. januar 2006. Oslo: Munch-museet, 2005.*

## LISTE OVER ILLUSTRASJONER

1. Ernst Ludwig Kirchner. *Strasse, Dresden (Gate, Dresden)*. 1908/1919. Olje på lerret. 150,5 x 200,4 cm. Signert i bildets nedre venstre hjørne: 'E.L. Kirchner 07'. Museum of Modern Art, New York.
2. Edvard Munch. *Aften på Karl Johan*. 1892. Olje på lerret. 84,5 x 121cm. Rasmus Meyers Samling, Bergen.
3. Antonín Procházka. *Jungmannovo náměstí (Jungmannstorget)*. 1907. Olje på kartong. 34,5 x 50 cm. Signert med blyant i bildets nedre høyre hjørne: 'A.P.'. Privat eie.
4. Raoul Dufy. *Les affiches à Trouville (Plakater i Trouville)*. 1906. Olje på lerret. 65 x 81 cm. Centre Georges Pompidou, Paris.
5. Felix Vallotton. *L'étranger (Den fremmede)*. 1894. Tresnitt. 22,4 x 17,9 cm. Ukjent eier.
6. Henri de Toulouse-Lautrec. *Danse au Moulin Rouge (Dans i Moulin Rouge)*. 1890. Olje på lerret. 114 x 150 cm. Henry P. McIlhennys collection, Museum of Art, Philadelphia.
7. Ernst Ludwig Kirchner. *Dodo und ihr Bruder (Dodo og hennes bror)*. 1908/1920. Olje på lerret. 171 x 95 cm. Signert i bildets nedre venstre hjørne: 'E.L. Kirchner'. Smith College Museum of Art, Northampton.
8. Edvard Munch. *Portrett av Walter Rathenau*. 1907. Olje på lerret. 220 x 110 cm. Rasmus Meyers Samling, Bergen.
9. André Derain. *Hyde Park*. 1906. Olje på lerret. 66 x 99 cm. Signert i bildets nedre høyre hjørne: 'AD'. Musée d'art Moderne, Troyes.
10. Henri Matisse. *La Raie Verte (Fru Matisse: Den grønne stripen)*. 1905. Olje og tempera på lerret. 40,5 x 32,5 cm. Signert i bildets øvre høyre hjørne: 'Henri Matisse'. Statens Museum for Kunst, København.
11. Edvard Munch. *Vårdag på Karl Johan*. 1891. Olje på lerret. 80 x 100 cm. Signert i bildets nedre venstre hjørne: 'E. Munch 91'. Bergen Billedgalleri, Bergen.
12. James Ensor. *Intrede van Christus in Brussel (Kristi inntog i Brussel)*. 1888. Olje på lerret. 253 x 430,5 cm. Signert i bildets nedre høyre del: 'J. Ensor 1888'. J. Paul Getty Museum, Los Angeles.
13. Ernst Ludwig Kirchner. *Czardastänzerinnen (Czardasdansere)*. 1908/1920. Olje på lerret. 151 x 199 cm. Signert i bildets nedre høyre hjørne: '07'. Gemeentemuseum, Den Hague.
14. Ernst Ludwig Kirchner. *Strassenbahn in Dresden (Trikk i Dresden)*. 1909. Olje på lerret. 70 x 78,5 cm. Signert i bildets nedre venstre hjørne: 'E.L. Kirchner 08'. Privat eie.
15. Ernst Ludwig Kirchner. *Dresden-Friedrichstadt*. 1910. Olje på lerret. 54,8 x 68,7 cm. Signert i bildets nedre høyre hjørne: 'E.L. Kirchner'. Sprengel Museum, Hannover.

16. Ernst Ludwig Kirchner. *Fabrik in Dresden (Fabrikk i Dresden)*. 1910. Blyant og vannfarge. 26,5 x 34,4 cm. Sammlung Lothar-Günther Buchheim, Feldafing.
17. Ernst Ludwig Kirchner. *Fünf Frauen auf der Strasse (Fem kvinner på gaten)*. 1913. Olje på lerret. 120 x 90 cm. Wallraf-Richartz Museum, Köln.
18. Henri Matisse. *Femme au chapeau (Dame med hatt)*. 1905. Olje på lerret. 80,6 x 59,7 cm. Signert i bildets øvre venstre hjørne: 'Henri Matisse'. Mr. og Mrs. Haas' samling, San Francisco.
19. André Derain. *Le Pont de Charing Cross (Charing Cross broen)*. 1906. Olje på lerret. 81 x 100 cm. Mr. og Mrs. Whitney, New York.
20. Antonín Procházka. *Rodina (Familie)*. 1904/5. Olje på kartong. 25,5 x 36,5 cm. Signert i bildets nedre høyre hjørne: 'Ant. Procházka 04-5'. Privat eie.
21. Antonín Procházka. *Sv. Martin*. 1909/1910. Olje på kartong. 86 x 70,5 cm. Signert i bildets nedre høyre hjørne: 'AP', og på bakside: 'Sv. Martin 1909'. Galerie Antonína Procházky, Brno.
22. Antonín Procházka. *Zátiší na stole (Stilleben på bordet)*. 1910. Olje på kartong. 53,5 x 72,5 cm. Signert i bildets nedre venstre hjørne: 'Ant. Procházka 1910'. Privat eie.
23. Antonín Procházka. *Prometheus*. 1911. Olje på lerret. 110 x 88 cm. Signert i bildets nedre venstre hjørne: 'Ant. Procházka 1911'. Galerie výtvarného umění, Ostrava.
24. Antonín Procházka. *Pařížské náměstí v Berlíně (Paristorget i Berlin)*. 1907. Olje på papir og kartong. 64,5 x 48,5 cm. Signert med blyant i bildets nedre høyre hjørne: 'Ant. Procházka 07'. Privat eie.
25. Antonín Procházka. *Ulice (Gate)*. 1907. Olje på lerret. 48 x 70 cm. Signert med blyant i bildets nedre høyre hjørne: 'A. PROCHÁZKA 07'. Privat eie.
26. Antonín Procházka. *Ulice v Berlíně (Gate i Berlin)*. 1907. Olje på kartong. 47,5 x 65 cm. Signert med tusj på bakside: 'Ulice AP 1907'. Privat eie.
27. Antonín Procházka. *U nádraží (Ved jernbanetorget)*. 1907. Tempera og olje på kartong. 65 x 50 cm. Muzeum města Brna, Brno.
28. Antonín Procházka. *Ovoce a džbán (Frukt og kanne)*. 1907. Olje på kartong. 50 x 65 cm. Signert i bildets nedre høyre hjørne: 'Ant. Procházka 1907'. Galerie výtvarného umění, Ostrava.
29. Henri de Toulouse-Lautrec. *Jane Avril sortant du Moulin Rouge (Jane Avril forlater Moulin Rouge)*. 1892. Olje på kartong. 86 x 65 cm. Signert i bildets nedre venstre hjørne: 'T. Lautrec'. Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.